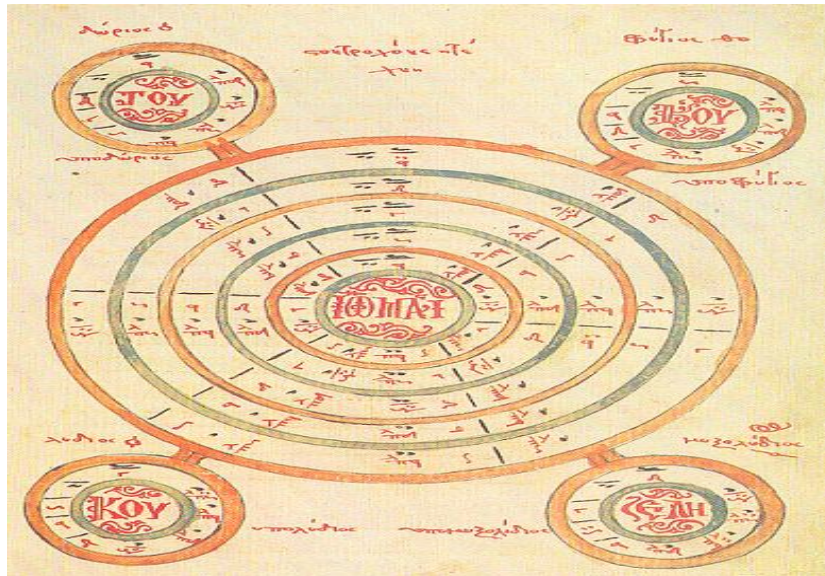


Το κοινωνικό  
"Εὐλόγησον τὸν στέφανον"  
της 1ης της Ινδίκτου,  
Πέτρου Μπερεκέτου, σε ήχο πλ. α'



«Το μέγιστον των αγαθών, την αγάπην, η ψαλμωδία παρέχεται»

Μ. Βασίλειος

**Πτυχιακή εργασία της Μαρίας Φανακίδου**  
Υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

Επιβλέπων: π. δρ. Νεκτάριος Πάρης, Επίκουρος Καθηγητής  
Συνεργαζόμενο μέλος: δρ. Αθηνά Κατσανεβάκη, Ε.Ε.ΔΙ.Π.

Στον π. Κωνσταντίνο Στρατηγόπουλο

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>Προλεγόμενα.....</b>	<b>4</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ Η λειτουργική χρήση των κοινωνικών και παράλληλα θέματα</b>	
1. 1 <sup>η</sup> Σεπτεμβρίου.....	6
2. Η έννοια του χρόνου στην Ορθόδοξη Εκκλησία.....	6
3. Το κοινωνικό σήμερα.....	9
4. Η ακολουθία της μεταλήψεως και η ευχαριστία μετά τη θεία μετάληψη.....	12
5. «Σώσον ο Θεός τον λαόν σου» και ταυτόχρονη προσφορά θείας κοινωνίας.....	13
6. Προβληματικές υποδείξεις σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά σε εκκλησιαστικά βιβλία.....	13
7. Κοινωνικό ή Ψαλμικοί στίχοι;.....	14
8. Το κοινωνικό.....	16
9. Ο 33 <sup>ος</sup> ψαλμός.....	17
10. Η ιδιόρρυθμη εξέλιξη του κοινωνικού.....	19
11. Κοινωνικά στον ήχο της εβδομάδας.....	19
12. Η παράδοση του 12 <sup>ου</sup> αι. ....	21
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄. Ανάλυση του Κοινωνικού "Ευλόγησον τον στέφανον..."</b>	
Εισαγωγικά.....	22
1. Πίνακας δομικής, μετρικής, τροπικής, αναγωγικής και συντακτικής ανάλυσης.....	22
2. Εξήγησις.....	24
3. Μεταγραφή.....	25
4. Μεταγραμματισμοί.....	27
5. Θέσεις.....	27
6. Δομική και μετρική ανάλυση.....	28
7. Αριθμός στίχων.....	28
8. Τροπική ανάλυση.....	28
9. Συνηθέστερες θέσεις.....	28
10. Αριθμός συλλαβών ανά κώλον.....	30
11. Διευκρινίσεις συμβόλων.....	30
12. Το κυρίως σώμα της εργασίας.....	31
Επισημάνσεις.....	
13. Ποικίλματα, βηματικότητα.....	31
14. Χρωματικότητα στον Μπερεκέτη.....	36
15. Θέσεις εξωτερικής μουσικής στο συγκεκριμένο κοινωνικό.....	46
16. Καλοφωνία.....	46
17. Μελουργοί της Καλοφωνίας.....	47
18. 13 <sup>ος</sup> αι. : 60 μελωδίες για το Κοινωνικό.....	48
19. Δομή.....	48
20. Μορφολογία των κοινωνικών.....	50
21. Πέτρος Γλυκός ο Μπερεκέτης.....	50
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....</b>	<b>55</b>
<b>Πηγές και Βοηθήματα.....</b>	<b>63</b>

### **Προλεγόμενα**

Στα πλαίσια των σπουδών μου στην κατεύθυνση Ερμηνεία και Εκτέλεση Ψαλτικής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Παν/ίου Μακεδονίας είχα την τύχη να μελετήσω για αρκετό διάστημα κοινωνικά όλων των ήχων του Πέτρου Μπερεκέτου. Θεωρώ ιδιαίτερα τυχερό τον εαυτό μου που οι συνθέσεις του συγκεκριμένου μελουργού αποτελούν πρώτη επιλογή διαδασκαλίας του καθηγητή της κατεύθυνσης π. Νεκταρίου Πάρη. Η ιδιαίτερη αισθητική των συγκεκριμένων πονημάτων, η λιτότητα και η ωριμότητά τους με συγκινούσαν πάντα, από τα πρώτα χρόνια της σπουδής μου στη συγκεκριμένη μουσική, όταν είχα την ιδιαίτερη τύχη να τα ακούω από τον αριστερό ψάλτη του Ι. Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου Δικηγορικών Γλυφάδας.

Ως αντικείμενο μελέτης της πτυχιακής εργασίας δε θα μπορούσα να επιλέξω κάτι άλλο από ένα κοινωνικό του Πέτρου Μπερεκέτου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου π. Νεκτάριο Πάρη για όσα έμαθα κοντά του όλα αυτά τα χρόνια.

Θερμές ευχαριστίες και στην κ. Μαρία Αλεξάνδρου, καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, χωρίς την καθοδήγηση και την αγάπη της οποίας η εργασία αυτή δε θα είχε ποτέ ολοκληρωθεί.

Ευχαριστίες και στη βιβλιοθήκη του Πατριαρχικού Ιδρύματος Μελετών της Ι. Μ. Βλατάδων για την παραχώρηση του χειρογράφου Αγ. Παύλου αρ. Λάμπρου 205 78 132 φ. 695 r.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

### Η λειτουργική χρήση των κοινωνικών και παράλληλα θέματα

Το κοινωνικό, όπως άλλωστε και το τρισάγιο και το χερουβικό, εξυπηρετεί συγκεκριμένες λειτουργικές πράξεις μέσα στη δομή της Θ. Λειτουργίας: την προετοιμασία του Ποτηρίου από τον κλήρο και την πρόσληψη της Θ. Κοινωνίας<sup>1</sup> - αρχικά μόνο των κληρικών και όχι του λαού (για την παρανόηση αυτή γίνεται εκτενέστερη αναφορά πιο κάτω).

Τα κοινωνικά λειτουργούν σε δύο επίπεδα: επικεντρώνουν την προσευχή του ποιμνίου στην παρουσίαση των Τιμίων Δώρων και, χάρη στην ποικιλία τους, υπενθυμίζουν στους πιστούς τη συγκεκριμένη γιορτή για την οποία τελείται η Λειτουργία<sup>2</sup>.

Ωστόσο, δεν μπορούμε να τα υποβαθμίσουμε θεωρώντας πως η χρήση τους έχει ως μοναδικό σκοπό να μην υπάρχει κενό ή ότι λειτουργούν ως μουσικό χαλί καθ' όλη τη διάρκεια της αναμονής του ποιμνίου της προετοιμασίας του Ποτηρίου και της ολοκλήρωσης της Θ. Μετάληψης. Η πλειονηφία των μελωδιών είναι σύντομες, απλές και δεν είναι σχεδιασμένες με την προοπτική της επέκτασης της διάρκειάς τους για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Αν συγκριθούν με τα Τρισάγια και τα Χερουβικά, των οποίων οι μελωδίες είναι παρατεταμένες, συχνά σε υπερθετικό βαθμό, με την εισαγωγή μουσικών κρατημάτων (ενότητες με άσημες συλλαβές που ονομάζονται «τερετίσματα»), οι συνθέσεις της Θ. Ευχαριστίας αυτής της εποχής (12<sup>ος</sup> αι.,- 13<sup>ος</sup> αι.) δε λειτούργησαν ως ευκαιρία για να δημιουργήσουν οι συνθέτες μακροσκελείς ψαλμωδίες.

Η πράξη της Θ. Ευχαριστίας ήταν από την αρχή μια βαθύτατα εκκλησιαστική πράξη, το σημείο εστίασης της Λειτουργίας, όπου δημιουργήθηκε με φυσικό τρόπο η ανάγκη για ψαλμωδία, ιδιαίτερα για ψαλμούς και όπου ιδιαίτερες καινοτομίες ήταν παράταιρες από άποψης τεχνοτροπίας.

---

<sup>1</sup> D. E. Conomos, *The late*, σ.53.

<sup>2</sup> D. E. Conomos, *The late Byzantine and Slavonic communion cycle: Liturgy and music*, σ 16.

## 1. 1<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου

Την 1<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου τιμάται η μνήμη του Αγίου Συμεών του Στυλίου και η σύναξη της Μητέρας του Θεού του **Μιασινόη**. Τα δύο πρώιμα Κωνσταντινοπολίτικα Τυπικά δεν αναφέρουν κάποιο Κοινωνικό κατάλληλο για την πρώτη απ' αυτές τις περιστάσεις. Το τυπικό της Πάτμου αναφέρει που συνήθως ψάλλεται στους Ιεράρχες (Ψαλμός 111: 6b), ενώ το τυπικό του Τιμίου Σταυρού αναφέρει ότι αυτό ψάλλεται για την έναρξη της Ινδίκτου στον πρώτο ήχο, σε συνδυασμό με τον προηγούμενο στίχο για τον δίκαιο Συμεών, μια διάταξη που αντιγράφεται στο τυπικό της Μεσσίνας. Ακόμη σε χρήση σήμερα, το κοινωνικό της αρχής της Ινδίκτου είναι ο δωδέκατος στίχος του 64<sup>ου</sup> ψαλμού: Ευλόγησον τον στέφανον του ενιαυτού της χρηστότητός σου. Το Κοντακάριο του Ουσπένσκυ και τα Ελληνικά Ασματικά αναφέρουν τις νεότερες μουσικές συνθέσεις αυτού του κειμένου στον πρώτο ήχο.

## 2. Η έννοια του χρόνου στην Ορθόδοξη Εκκλησία<sup>3</sup>

*Ο χρόνος στην Ορθόδοξη Εκκλησία είναι πηγή της αρετής, αφού στην ουσία πηγή της αρετής είναι ο Θεός και όχι ο άνθρωπος<sup>4</sup>. Το γεγονός αυτό έχει ως συνέπεια δύο ιδιότητες: το άκτιστον και το υπερβάλλον του χρόνου της αρετής. Η φυσική αρετή του ανθρώπου δεν υφίσταται αφ' εαυτής -υπάρχει ως «απήχημα» της αρετής του Θεού και μένει ανενέργητη ή και διαστρέφεται σε κακία όταν αποχωρίζεται απ' αυτόν<sup>5</sup>. Η φυσική ή κτιστή αρετή υπόκειται στο χρόνο που παραμετρά τη φθορά των όντων και τα οδηγεί στο θάνατο.*

Η μετοχή στην αρετή του Θεού είναι αδύνατη μέσα στο χώρο και το χρόνο. Μόνο εν Χριστώ γίνεται δυνατή. Η ένταξη στο σώμα του Χριστού ελευθερώνει τον άνθρωπο από τους περιοριστικούς φραγμούς του χώρου και του χρόνου και τον συνδέει με τον αιώνιο και υπερβατικό Θεό. Με αυτήν την ένταξη ο άνθρωπος γίνεται κοινωνός της αρετής του Θεού (...) Ο κτιστός και πεπερασμένος άνθρωπος που εικονίζει το Θεό μέσα στον κόσμο, γίνεται κοινωνός της αρετής του άκτιστου και υπερβατικού Δημιουργού του. Έτσι καταξιώνει το σκοπό της ύπαρξής του. Πηγή της αρετής είναι και παραμένει πάντα ο Θεός. Ο άνθρωπος γίνεται ενάρετος μετέχοντας στην αρετή του Θεού.

<sup>3</sup> Το κεφάλαιο αυτό έχει γραφεί με βάση το εγχειρίδιο «Χριστιανική Ηθική» του Γεωργίου Ι. Μαντζαρίδη.

<sup>4</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*.

<sup>5</sup> Βλ. Γρηγ. Παλαμά, *Αντιρρητικός προς Ακίνδυνον* 5,28, Συγγράμματα, τομ. 3, σ. 377 και Ομιλία 3, PG 151, 37<sup>A</sup>

Για το Θεό δεν ισχύει η κατηγορία του χρόνου με την οποία σκέφτεται και ενεργεί ο άνθρωπος: *«Μία ημέρα παρά Κυρίω ως χίλια έτη, και χίλια έτη ως ημέρα μία»* (Β΄ Πε 3,8). (σ.126)(...) Μέσα στην προοπτική αυτή καταργούνται οι αντιθέσεις ανάμεσα στο πρόσκαιρο και το αιώνιο, στο φυσικό και το υπερφυσικό και η παρούσα ζωή συνδέεται με τη μέλλουσα <sup>6</sup>. Η παρούσα ζωή είναι η απαρχή της μέλλουσας και η μέλλουσα η συνέχεια της παρούσας. *«Η εν Χριστώ ζωή»*, παρατηρεί ο άγιος Νικόλαος Καβάσιλας, *«φύεται μεν εν τώδε τω βίω και τας αρχάς εντεύθεν λαμβάνει, τελειούται δε επί του μέλλοντος, επειδάν εις εκείνην αφικώμεθα την ημέραν. Και ούτε ο βίος ούτος τελείως δύναται ταύτην ενθείναι ταις των ανθρώπων ψυχαίς, ούτε ο μέλλον μη τας αρχάς εντεύθεν λαβών»*. (Περί της εν Χριστώ ζωής 1, PG 150, 493B). Την αρμονική και μεγαλειώδη αυτή σύνθεση παρούσας και μέλλουσας ζωής, χρόνου και αιωνιότητας εκφράζει χαρακτηριστικά το τόσο συχνά επαναλαμβανόμενο «νυν και αεί» της Εκκλησίας.

Η εν Χριστώ ζωή αποτελεί προτύπωση της εσχατολογικής πραγματικότητας. Αυτή καταρτίζει τον πιστό «προς τον εξ' αναστάσεως βίον». Η ένταξή του στο σώμα του Χριστού τον προετοιμάζει για τη βασιλεία του Θεού. Στην Εκκλησία αποκτά ο πιστός αισθήσεις για να γευθεί τη χαρά της μέλλουσας ζωής. Χωρίς τις αισθήσεις αυτές η πραγματικότητα της μέλλουσας ζωής παραμένει απρόσιτη. (3. *«Για όσους βρεθούν στη μέλλουσα ζωή χωρίς να διαθέτουν τις πνευματικές αυτές αισθήσεις»*, παρατηρεί ο Καβάσιλας, *«ουδέν έσται πλέον εις ευδαιμονίαν, αλλά νεκροί και άθλιοι τον μακάριον εκείνον και αθάνατον οικήσουσι κόσμον. Ο δε λόγος, ότι το μεν φως ανατέλλει και ο ήλιος καθαράν την ακτίνα παρέχει, οφθαλμόν δε ουκ ένι τηνικαύτα πλασθήναι. Και η μεν του πνεύματος ευωδία δαψιλώς εκχέεται και τα πάντα κατέχει, όσφρησιν δε ουκ αν τις λάβει μη έχων»*. Περί της εν Χριστώ ζωής 1, PG 150, 493B-496A).

Οι αισθήσεις αυτές δε δημιουργούνται από τον άνθρωπο, αλλά εμφυτεύονται από το Θεό. Για να γίνει όμως αυτό πρέπει ο άνθρωπος να προσφέρει τον εαυτό του στο Θεό, να δεχτεί τη χάρη του. Ο άνθρωπος δε μπορεί να ολοκληρωθεί μέσα στα δεδομένα του φθαρτού κόσμου. Χρειάζεται να υπερβεί τον κόσμο αυτόν και να γίνει κοινωνός θείας φύσεως. (Βλ. Β΄ Πέ 1,4)

---

<sup>6</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*, σ. 133.

Ο άνθρωπος δηλαδή ολοκληρώνεται μόνο ως μέτοχος της αφθαρσίας και κοινωνός της θείας ζωής<sup>7</sup>. Και οι αρετές που καλλιεργεί ο πιστός στη ζωή του έχουν άμεση σχέση με την άφθαρτη και αιώνια ζωή του μέλλοντα αιώνα, γιατί τον κάνουν δεκτικό της προσδοκώμενης χαράς. Έτσι και η καλλιέργεια των αρετών μέσα στον κόσμο έχει εσχατολογική προοπτική. Η συμβατική θεώρηση του Χριστιανισμού που συμβαδίζει και με την αδιαφορία για την εσχατολογική του προοπτική αλλοιώνει ουσιαστικά το περιεχόμενό του και αφανίζει τη σημασία του για την ανθρώπινη ζωή. Η ανθρώπινη ζωή χωρίς την προοπτική αυτή καταντά ουσιαστικά άσκοπη και ανόητη. (...) Ό,τι διαψεύδεται στην περιοχή του κοσμικού χρόνου, επανορθώνεται στην περιοχή του λειτουργικού χρόνου<sup>8</sup>. Το χάσμα που δημιουργείται ηθικά ανάμεσα στον πιστό και το Θεό γεφυρώνεται οντολογικά με τη χάρη του Θεού που προσφέρεται εν Χριστώ: «Το αίμα Ιησού Χριστού του υιού αυτού καθαρίζει ημάς από πάσης αμαρτίας». (2. Α' Ιω. 1,7).

Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι η οντολογική ανακαίνιση που πραγματοποιείται στην περιοχή του λειτουργικού χρόνου μπορεί να είναι άσχετη με την ηθική ανακαίνιση του πιστού και τις διαπροσωπικές και κοινωνικές σχέσεις του στην καθημερινότητα και τον κοσμικό χρόνο. Αντίθετα μάλιστα, η βεβαίωση της παραμονής του ανθρώπου κοντά στο Θεό γίνεται μόνο μέσα στα πλαίσια της ζωής και αναστροφής με τους συνανθρώπους του. (3. «*Εν τούτω γινώσκονται πάντες ότι εμοί μαθηταί έστε, εάν αγάπην έχητε εν αλλήλοις*». Ιω 13,35).

Ό,τι δε μπορεί να πραγματοποιήσει ο άνθρωπος ως θνητός και φθαρτός με τις δυνάμεις του, το προσφέρει ο Θεός με τη χάρη του μέσα στην Εκκλησία. Στην Εκκλησία μυσταγωγείται η καινή κτίση. Η είσοδος στην Εκκλησία τοποθετεί τον άνθρωπο σε διαστάσεις που υπερβάλλουν το χώρο και το χρόνο. Αυτό υποδηλώνεται και στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας. Στο Άγιο Ποτήριο, όπου τοποθετείται ο Αμνός, δηλαδή το σώμα του Χριστού, συγκεντρώνονται ακόμα και οι μερίδες της Θεοτόκου, των Αποστόλων και όλων των μελών της Εκκλησίας. Έτσι στο Ποτήριο της θείας Ευχαριστίας συνάγεται ολόκληρη η Εκκλησία. Και η κοινωνία του Ποτηρίου γίνεται κοινωνία και ένωση με ολόκληρη την Εκκλησία που έχει κεφαλή το Χριστό.

---

<sup>7</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*, σ. 134.

<sup>8</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*, σ. 149.

*Ο χρόνος συνυφαίνεται με το χώρο. Η ανθρώπινη ζωή δεν εκδιπλώνεται μόνο μέσα στο χρόνο, αλλά και στο χώρο<sup>9</sup>. Όσο υπάρχει κανείς στη ζωή διατηρεί κάποια εξουσία στο χώρο. Ο άνθρωπος όμως δεν υπάρχει πάντοτε. Η παρουσία του είναι χρονικά περιορισμένη. Απεριόριστα υπάρχει μόνο ο Θεός. Αυτός είναι ο «ων». Ο άνθρωπος υπάρχει μετέχοντας στις ενέργειες του Θεού.*

*Όλος ο χρόνος της ζωής των μελών της Εκκλησίας είναι χρόνος βίωσης και μαρτυρίας της πίστεώς της μέσα στον κόσμο<sup>10</sup>. Οι αληθινοί Χριστιανοί δεν περιορίζονται στον εαυτό τους ούτε αποστρέφονται τον κόσμο γιατί κλήθηκαν να συνεργήσουν για τη σωτηρία και την ανακαίνισή του και να δώσουν τη μαρτυρία της αγάπης του Θεού μέσα σ' αυτόν. Αλλά ούτε πάλι συσχηματίζονται με τον κόσμο, γιατί τότε πια γίνεται αδύνατη και η διατήρησή τους ως πιστών και η ευεργετική επίδρασή τους στον κόσμο. Την πορεία των πιστών μέσα στον κόσμο χαρακτηρίζει η κοινωνία του σταυρού και της αναστάσεως του Χριστού. Αλλά και το βαθύτερο νόημα της ιστορίας δε μπορεί να βρεθεί διαφορετικά, παρά μόνο με την προοπτική του σταυρού και της αναστάσεως, που είναι η προοπτική της Εκκλησίας. Η παρούσα και η μέλλουσα ζωή συνδέονται οργανικά<sup>11</sup>. Η παρούσα ζωή οδηγεί στη μέλλουσα. Και η μέλλουσα ζωή θεμελιώνεται στην παρούσα. Έτσι η κοινωνία με το Θεό κατά την παρούσα ζωή αποτελεί την προϋπόθεση για τη διατήρησή της και στη μέλλουσα. Η προοπτική αυτή της ανθρώπινης ζωής εισάγει μια ριζική ανατροπή στη θεώρηση του κόσμου. Τίποτε δε μπορεί να χαρακτηριστεί ως αγαθό όταν περιορίζεται στον κόσμο και δε συνδέεται με την αιώνια ζωή(...)*

*Η χριστιανική προοπτική ξεπερνά τα όρια του χώρου και του χρόνου και επεκτείνεται στην αιωνιότητα. Όσα μπορούν να ενταχτούν στην προοπτική αυτή, «αγαπών τε και διώκειν παντί σθένει χρήναι φαμέν», ενώ τα υπόλοιπα «ως ουδενός άξια παροράν»<sup>12</sup>.*

### **3. Το κοινωνικό σήμερα**

Ο βασικότερος παράγοντας που επέδρασε αρνητικά στη διατήρηση της θέσης του κοινωνικού μέσα στη λατρεία και στην εξέλιξή του είναι η μη προσέλευση των πιστών στη θ. Κοινωνία. Το γεγονός αυτό, πέρα από τις σοβαρότατες πνευματικές συνέπειες που επέφερε στο σώμα της Εκκλησίας, οδήγησε και στη δημιουργία

<sup>9</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*, σ. 429.

<sup>10</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*, σ. 279.

<sup>11</sup> Γ. Ι. Μαντζαρίδη, *Χριστιανική Ηθική*, σ. 412.

<sup>12</sup> 2. Μ. Βασιλείου, *Προς τους νέους* 2, PG 31, 565 B).

λανθασμένων αντιλήψεων, όπως ότι ο προορισμός του κοινωνικού είναι η κάλυψη της κοινωνίας μόνο των ιερέων <sup>13</sup>. «Όταν προσήρχοντο κατά τις μεγάλες εορτές πολλοί πιστοί στη θ. Κοινωνία, η θεία μετάληψη μετετίθετο μετά την απόλυση της λειτουργίας» <sup>14</sup>.

Πώς όμως οδηγηθήκαμε στη «βαθμιαία απομάκρυνση όλο και μεγαλύτερου αριθμού μελών της Εκκλησίας απ' την αίσθηση της Ευχαριστίας και τη μείωσή της σε ατομική αντίληψη»; <sup>15</sup>

Στην πρωτοχριστιανική Εκκλησία «Ευθύς εξ' αρχής η κοινωνία όλων των πιστών στη Λειτουργία εθεωρείτο σαν ο ευνόητος στόχος της Ευχαριστίας και η εκπλήρωση των λόγων του Σωτήρα: «Ίνα εσθίητε και πίνητε επί της τραπέζης μου εν τη Βασιλεία μου» (Λουκ.22,30). Γι' αυτό «πρότυπο» της Ευχαριστίας ήταν το τραπέζι, εκπλήρωσή της ήταν η κοινή συμμετοχή». <sup>16</sup>

Καθοριστικός παράγοντας για την απομάκρυνση των πιστών από τη θ. Κοινωνία υπήρξαν οι λανθασμένες αντιλήψεις περί κατηχήσεως : «Η Εκκλησία με μητρική φωνή συνιστά την εξομολόγηση ενώπιον του πνευματικού πατρός και τη μετάληψη του Σώματος και του Αίματος του Χριστού, στους ζηλωτές της ευλαβείας τέσσερις φορές το χρόνο ή ακόμα και κάθε μήνα, αλλά σ' όλους ανεξαιρέτως μία φορά το χρόνο» (Μητροπολίτου Φιλαρέτου: Κατήχηση-Ορθόδοξη Εξομολόγηση, Ι, ερώτηση 90).

Ακόμη, «Η πιο διαδεδομένη ερμηνεία για τη βαθμιαία έκλειψη της κοινωνίας – ως συμμετοχής στο πλήρωμα της Εκκλησίας- βρίσκεται στη δικαιολογία της αναξιοτήτος της συντριπτικής πλειοψηφίας των λαϊκών να προσέρχονται συχνά στο ποτήριο και, επομένως, της αναγκαιότητας να υπάρξουν γι' αυτούς κάποιες συμπληρωματικές απαιτήσεις και εγγυήσεις. Οι λαικοί ζουν στον κόσμο, σε συνεχή επαφή με τη ρυπαρότητά του, την αναλήθεια, την αμαρτωλότητα, το ψέμμα του, και γι' αυτό χρειάζονται ιδιαίτερη κάθαρση, ιδιαίτερη προετοιμασία, ιδιαίτερη προσπάθεια μετανοίας» <sup>17</sup>.

Ο Σμέμαν χαρακτηρίζει ευσεβιστική αυτήν την ερμηνεία «επειδή, στην πραγματικότητα, στις καλύτερες εκφράσεις και εξηγήσεις της προέρχεται από τη συναίσθηση της αμαρτωλότητας, από «σεβασμό» στο ιερό, από δέος λόγω της αναξιοτήτάς της».

<sup>13</sup> Ι. Φουντούλη, *Λειτουργική* α', σ. 244.

<sup>14</sup> Ι. Φουντούλη, *Λειτουργική* α', σ. 244.

<sup>15</sup> Αl. Schmeman, *Ευχαριστία*, σ. 242.

<sup>16</sup> Αl. Schmeman, *Ευχαριστία*, σ. 241.

<sup>17</sup> Αl. Schmeman, *Ευχαριστία*, σ. 243.

Και καταλήγει, θέττοντας την ουσία του ζητήματος: «Κατά τη μία ή την άλλη άποψη, το δέος αυτό είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε θρησκείας», για ν' αντιπαραβάλει πιο κάτω:

*«Η Εκκλησία δεν είναι λατρευτική θρησκεία, αλλά Λειτουργία που αγκαλιάζει μέσα της όλη τη δημιουργία του Θεού». Σε άλλο σημείο ξεκαθαρίζει: «Η πρώτη Εκκλησία γνώριζε ότι κανείς σ' όλη τη δημιουργία δεν είναι άξιος από δικό του πνευματικό επίτευγμα, από δική του αξιότητα», να μεταλαβαίνει του Σώματος και του Αίματος του Χριστού, και ότι επομένως, η προετοιμασία δε βρίσκεται στην εξέταση και στην ανάλυση της «προετοιμασίας» του ή της «μη προετοιμασίας» του, αλλά στην ανταπόκριση της αγάπης στην αγάπη —«όπως αν και ημείς μετά πάντων των αγίων Σου των απ' αιώνος Σοι ευαρεστησάντων, γενόμεθα μέτοχοι των αιωνίων Σου αγαθών, αητοίμασας τοις αγαπώσι Σε, Κύριε».*

Το πρόβλημα ξεκινά από το γεγονός ότι έχει συντελεστεί «η απώλεια της αίσθησης και κατανόησης της Ευχαριστίας σαν κοινής πράξης, σαν λειτουργίας». Αυτό προέκυψε από τη λανθασμένη αντίληψη της εκλογής: «Εσείς οι άξιοι μετέχετε, εσείς οι ανάξιοι απέχετε». Αυτό, κατά το Σμέμαν δεν συναντάται πουθενά στην Παύλιο θεολογία, την ώρα που ο Απόστολος στηλιτεύει όσους κοινωνούν ανάξια και τους καλεί να δοκιμάζουν τους εαυτούς τους<sup>18</sup>.

Το Κοινωνικό, καθώς και στο σύνολό της η λατρεία, υπέστησαν τις καταστροφικές επιδράσεις αυτού που ονομάζει ο Σμέμαν «έλλειψη θεολογίας των μυστηρίων, περιορισμού της σε δυτικά πρότυπα και κατηγορίες σκέψης»<sup>19</sup>.

Δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ούτε στο ελάχιστο υπερβολική η επισήμανση του Ι. Φουντούλη: «Η εξέλιξη του κοινωνικού κατά την εποχή μας κινδυνεύει ν' αποβεί καταστροφική. Επειδή τα αργά μέλη δε συμφωνούν με το μουσικό αισθητήριο της εποχής μας και η εκτέλεσή τους απαιτεί και μουσική γνώση και φωνητικά προσόντα, οι ψάλτες στράφηκαν στην αναζήτηση διεξόδων εκτός της παραδοσιακής οδού. Έτσι, μπορεί ν' ακούσει κανείς κατά το κοινωνικό ψαλμούς, πολυελέους, τροπάρια, παραλειπτικές συνθέσεις, τεριρέμ και ό,τι άλλο σχετικό ή άσχετο προς τη θ. Κοινωνία ή την εορτή και εν πάσει περιπτώσει όχι το προβλεπόμενο από το τυπικό κοινωνικό. Τη χαριστική βολή έδωσαν οι θεολόγοι με τη μετάθεση του κηρύγματος κατ' αυτό. Αλλά και πέρα απ' αυτό, επειδή άρχισε να καλλιεργείται η συμμετοχή στη θ. Κοινωνία και προσέρχονται κατά Κυριακή αρκετοί πιστοί στα

<sup>18</sup> Al. Schmeman, *Ευχαριστία*, σ. 253.

<sup>19</sup> Al. Schmeman, *Ευχαριστία*, σ. 255.

*άχραντα μυστήρια, από άγνοια της παραδόσεως δε συνεχίζεται η ψαλμωδία του κοινωνικού, αλλά αφήνεται ακάλυπτος ο χρόνος ή επαναλαμβάνεται το τροπάριο της Μεγάλης Πέμπτης κατά κόρον»<sup>20</sup>.*

Σημαντική είναι η επισήμανσή που απορρέει από τα παραπάνω, ότι «όλα αυτά, αν δεν αντιμετωπιστούν ορθώς, το μέλλον του κοινωνικού θα είναι ασφαλώς χειρότερο από το παρόν».

Σε ό,τι αφορά τη σύγχρονη πρακτική που δυστυχώς συναντάται σε πολλούς ναούς, θα έπρεπε να ληφθεί σοβαρά υπόψιν από τους Λειτουργούς η εμφαντική υπογράμμιση: «Ποτέ δε γίνεται κήρυγμα στη θέση του κοινωνικού και αντί αυτού».

#### **4. Η ακολουθία της μεταλήψεως και η ευχαριστία μετά τη θεία μετάληψη**

Πρόκειται για συλλογές ευχών, κατά βάση, με σκοπό την προπαρασκευή των πιστών για τη θεία κοινωνία και την ευχαριστία μετά απ' αυτή. Στα χειρόγραφα οι ευχές παρουσιάζουν σχετική ποικιλία και άλλοτε είναι περισσότερες και άλλοτε λιγότερες, πράγμα που δείχνει ότι προοριζόταν για χρήση κατ' επιλογήν. Μετατράπηκαν σε είδος ακολουθίας με την προσθήκη ψαλμών, κανόνος και άλλων τροπαρίων.

Πολύ εύστοχα ο Ι. Φουντούλης υπογραμμίζει: *«Εκείνο που δεν πρέπει να γίνεται είναι η παρεμβολή τους στη θεία λειτουργία είτε από μόνο τον ιερέα κατά την ώρα του κοινωνικού είτε από τον αναγνώστη προ και μετά την κοινωνία για όλη την εκκλησία. Το πρώτο επιμηκύνει σοβαρά τη διάρκεια του κοινωνικού και το δεύτερο μετατρέπει τη λειτουργία της εκκλησιαστικής κοινότητας σε ιδιωτική προσευχή ευλαβείας. Η θεία λειτουργία, όπως διαμορφώθηκε από την παράδοση της Εκκλησίας, είναι αυτάρκης. Έχει ενσωματωμένη στο κείμενό της και την προπαρασκευή για τη θεία κοινωνία (ευχή προ του «Πάτερ ημών», Κυριακή προσευχή, ευχή κεφαλοκλισίας) και την ευχαριστία μετά τη θεία κοινωνία (ευχή «μετά το πάντας μεταλαβείν»).* Αυτά έκριναν οι πατέρες ότι αρκούν και σ' αυτά ας αρκούμεθα στην ώρα της θείας λειτουργίας. *Ιδιωτικώς ας χρησιμοποιούνται οι παραδοσιακές ευχές των δυο ακολουθιών και όσο περισσότερες επιποθεί η ψυχή του κάθε πιστού»<sup>21</sup>.*

<sup>20</sup> Ι. Φουντούλης, *Λειτουργική* α', σ. 244.

<sup>21</sup> Ι. Φουντούλης, *Λειτουργική* α', σ. 246.

## **5. «Σώσον ο Θεός τον λαόν σου» και ταυτόχρονη προσφορά**

### **θείας κοινωνίας!**

Μετά το «Μετά φόβου Θεού ...» αρχίζει η προσφορά της θείας μετάληψης. Και ενώ οι πιστοί περιμένουν υπομονετικά τη σειρά τους, ακούγεται ξαφνικά το «Σώσον, ο Θεός, τον λαόν σου...»! Ο ιερέας έχει ξεκινήσει την ευχή της απολύσεως χωρίς να έχει ολοκληρωθεί η προσφορά της θείας μετάληψης!

Ήδη από το 1993 ο Ι. Φουντούλης καυτηριάζει τις συνήθειες αυτές που ταλαιπωρούν την τοπική ελλαδική εκκλησία δυστυχώς μέχρι σήμερα: «Δεν είναι πάρεργο (Η θεία μετάληψη) για να μετατίθεται μετά την απόλυση της λειτουργίας ή να λέγεται το «Σώσον, ο Θεός, τον λαόν σου...» και να συνεχίζονται τα διακονικά και λοιπά της θείας λειτουργίας καθ' ον χρόνον μεταδίδεται η θεία κοινωνία από τον ιερέα ή από τον διάκονο, από την ωραία πύλη ή τις πλάγιες θύρες του βήματος»<sup>22</sup>.

Το πρόβλημα που προκύπτει είναι ότι έτσι καταλύεται η τάξη και η ευπρέπεια. Κατά την ίδια χρονική στιγμή λαμβάνουν χώρα δύο εκκλησιαστικές πράξεις που σε κανένα χειρόγραφο της θείας λειτουργίας δεν αναφέρεται ότι μπορούν να τελεστούν συγχρόνως. Και ενώ «με τη θεία μετάληψη των Αγίων Δώρων του Σώματος και του Αίματος του Χριστού περατώνεται και ολοκληρώνεται το πιο ιερό μυστήριο της Ευχαριστίας και συγχρόνως ολόκληρη η Λειτουργία», <sup>23</sup> η ταυτόχρονη έναρξη της ευχής της απολύσεως, χάριν συντόμευσης, αναιρεί την ιερότητα της στιγμής.

## **6. Προβληματικές υποδείξεις σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά**

### **σε εκκλησιαστικά βιβλία**

Στο Εγκόλπιον του Αναγνώστου που συναντούμε στα αναλόγια της συντριπτικής πλειοψηφίας των ενοριών, αναφέρεται: «Κατά την ώρα του Κοινωνικού, όταν τελήται μνημόσυνον, ψάλλεται ο «Άωμος», εν άλλη δε ημέρα δύναται να αναγνωσθή η Ακολουθία της Θείας Μεταλήψεως»!<sup>24</sup>

Επίσης, γίνεται διάκριση κοινωνίας πιστών από την κοινωνία των ιερέων: «Εν τω κοινωνείν τους πιστούς, οι Χοροί ψάλλουσι χύμα άπαξ ή πολλάκις, κατά τον αριθμό των κοινωνούντων, το: "Του Δείπνου σου του μυστικού....". Κατά δε την Πασχάλιον περίοδον, ψάλλουσι: Σώμα Χριστού μεταλάβετε...»

<sup>22</sup> Ι. Φουντούλη, *Λειτουργική α'*, σ. 247.

<sup>23</sup> ΑΙ. Schmeman, *Ευχαριστία*, σ. 241.

<sup>24</sup> *Εγκόλπιον του Αναγνώστου*, έκδ Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, 2000, σ. 112.

Η διάκριση αυτή δε στοιχειοθετείται πουθενά και είναι εντελώς λάθος θεολογικά, ως άκρως υποτιμητική για το λαό του Θεού. Τα φαινόμενα κληρικαλισμού είναι πολύ επικίνδυνα και ιδιαίτερα προβληματικά για την Ορθόδοξη Εκκλησία.

Στο Ιερατικόν της Αποστολικής Διακονίας των εκδόσεων τόσο του έτους 1951 (σ. 98), όσο και του έτους 1962 (σ. 146) σημειώνονται κοινωνικά άλλα από εκείνα που έχουν κανονιστεί από το Τυπικό «εν τω κοινωνείν τους πιστούς». Τονίζεται δηλαδή ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ Κλήρου και πιστών. Στη «ΘΗΕ», στο λήμμα «κοινωνικόν» ο Γ. Μπεκατώρος απευθύνει έκκληση στη Διοίκηση της Εκκλησίας να εξαλειφθεί αυτή η διαφορά, καθώς, όπως μαρτυρείται και στο Πασχάλιο Χρονικό (PG 92,1001) το κοινωνικόν παρατεινόταν κατά τη διάρκεια και ολόκληρης, και από τους πιστούς κοινωνίας, μέχρι τη μεταφορά των λειψάνων αυτής στο σκευοφυλάκιο (Π. Ν. Τρεμπέλα, Λειτουργικοί Τύποι Αιγύπτου και Ανατολής, σ. 357)<sup>25</sup>.

## 7. Κοινωνικό ή Ψαλμικοί στίχοι;

Σε ορισμένες ενορίες κυριαρχεί η αντίληψη σήμερα ότι είναι προτιμότερο να ψάλλονται στίχοι του ψαλτηρίου αντί για κοινωνικό. Το βασικότερο επιχείρημα που χρησιμοποιείται είναι ότι «έτσι ακριβώς έψαλλαν στην αρχαία εκκλησία». Το δεύτερο επιχείρημα είναι ότι «ο λαός δε θέλει να ακούει συλλαβές που δεν έχουν νόημα –προτιμά το ποιητικό κείμενο των στίχων του Ψαλτηρίου, που βοηθά περισσότερο στην προσευχή».

Στην ορθόδοξη θεολογία ο λόγος θεωρείται ως η ανώτερη λειτουργία του ανθρώπου<sup>26</sup>. Αυτό συνεπάγεται ότι ο λόγος είναι ο λόγος αποτελεί τον αρμοδιότερο τρόπο αναφοράς στο Θεό.

Ο ανθρώπινος λόγος ως θεολογία θεωρείται πολύ φτωχός για ν' αναφερθεί στη θεία δόξα –γι' αυτό μετασχηματίζεται σε δοξολογία, αφού «μόνον διά της δοξολογίας δύναται να καταξιώσει την πενίαν του<sup>27</sup>». Η υμνολογία, μέσα στη λατρεία, στην πραγματικότητα καταγράφει και αναδιατυπώνει σε ποιητικό λόγο τη θεολογία της Εκκλησίας<sup>28</sup>. Ο λόγος ταυτίζεται με τη θεολογία και αυτή με την

<sup>25</sup> ΘΗΕ «Τάξις Λατρείας», σ. 726.

<sup>26</sup> Γ. Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, σ. 98.

<sup>27</sup> Κων. Παπαπέτρου, *όπ. όπ.*, σ. 52.

<sup>28</sup> Βλ. και Αθ. Βουρλή, *όπ. όπ.*, σ. 58.

υμνολογία, που καταλήγει σε μέλος<sup>29</sup>. Είναι φανερό ότι η ορθόδοξη λατρεία υποτάσσεται στο λόγο. Γι' αυτό και χαρακτηρίζεται ως απολύτως «λογική λατρεία».

Σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά, η μακρά παράδοση της ψαλμώδησής τους, το ασύγκριτο κάλλος των συνθέσεών τους, αλλά και ο τεράστιος αριθμός των συγκεκριμένων αριστουργηματικών μαθημάτων –πολλά από τα οποία εξακολουθούν να παραμένουν αναξιοποίητα στα χειρόγραφα, χωρίς να έχουν ψαλεί ποτέ- θα μπορούσαν από μόνα τους να αρκούν ως επιχειρήματα για την προτίμησή τους έναντι των ψαλμικών στίχων. Ωστόσο, υπάρχουν και ορισμένες θεολογικές προϋποθέσεις που μπορούν να αιτιολογήσουν τη χρήση των κοινωνικών, παρόλο που η μελισματικότατη μελοποίησή τους οδηγεί το μειώνεται η δυνατότητα συγκράτησης του ποιητικού κειμένου από τον ακροατή. Το στοιχείο που επικρατεί είναι η μελωδική κίνηση, το μέλος, το καθαρά μουσικό στοιχείο δηλαδή, έναντι του λόγου.

Ο απόστολος Παύλος μιλά για «άρρητα ρήματα» όταν αναφέρεται στην εμπειρία της αρπαγής του έως τρίτου ουρανού. Αυτά συνιστούσαν την αγγελική δοξολογία. Ωστόσο, επειδή η παχύτητα της ύλης των αγγέλων είναι διαφορετική από την ανθρώπινη, και επομένως όλοι οι νόμοι της φυσικής που γνωρίζουμε εκεί αντικαθίστανται από άλλους, η έννοια της ψαλμωδίας θα είναι κάτι τόσο διαφορετικό από τη γνωστή σε μας ψαλμωδία, όσο η έννοια του Ακτίστου Φωτός σε σχέση με τη μοναδική έννοια του φωτός που μπορούμε ν' αντιληφθούμε, αυτής του φυσικού φωτός. Ωστόσο, δε μπορούμε ν' αγνοήσουμε τη μαρτυρία του Αποστόλου Παύλου.

Η επικράτηση του στοιχείου της μουσικής έναντι του λόγου, γεγονός που θυμίζει τη χρήση άσημων συλλαβών, τερετισμάτων, –παρόλο που στο κοινωνικό υπάρχει συγκεκριμένος ψαλμικός στίχος, ο οποίος όμως μερίζεται τόσο αναλυτικά, ώστε χάνεται και ομοιάζει με άσημες συλλαβές- μπορεί να αιτιολογηθεί ως ένας τρόπος να υπογραμμιστεί το ακατανόητο της θεότητας<sup>30</sup>: «κατά την συμβολική θεολογίαν, (...) καθώς δεν ημπορείς να κατανοήσεις από το τερερέ λόγον, μήτε εις την θεότητα δεν ημπορείς να κατανοήσεις. Μα τι κατανοείς; Μέλος, καθώς και από την θεότητα, πρόνοιαν και παντοδυναμίκαν», αναφέρει ο ιερομόναχος Γεράσιμος Βλάχος ο Κρης.

Μολονότι έχουν γίνει δύο αξιόλογες απόπειρες μελοποίησης των στίχων του ψαλτηρίου από τον κ. Α. Αλυγιζάκη και τον π. Κ. Παπαγιάννη, με χρήση κλασικών

<sup>29</sup> Κατά τον Μ. Βασίλειο: «Επειδή γαρ είδε το Πνεύμα το Άγιον δυσάγων προς αρετήν το γένος των ανθρώπων και διά το προς ηδονήν επιρρεπές του ορθού βίου καταμελούντας ημάς. Τι ποιεί; Το εκ της μελωδίας τερπνόν τοις δόγμασιν εγκατέμειξεν». (Εις τον ψαλμόν 1, ΒΕΠΕΣ 52, σ. 11, 21).

<sup>30</sup> Γ. Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, σ. 116.

θέσεων της εκκλησιαστικής μουσικής, ο πλούτος των συνθέσεων και η δεινότητα που απαιτείται από τους εκτελεστές για να ερμηνευτούν τα κοινωνικά, συνιστούν δύο πολύ σοβαρούς λόγους για τους οποίους είναι προτιμότερη ίσως η επιλογή τους.

Εξ' άλλου, το κοινωνικό ψάλλεται στο σημείο κορύφωσης της θ. Λειτουργίας. Είναι ένα σημείο στο οποίο έχει εκλείψει πλέον το διδακτικό στοιχείο που συναντούμε σε άλλες ακολουθίες. Είναι η στιγμή της προετοιμασίας για το μυστήριο –τα παπαδικά άσματα λειτουργούν διακονικά ως προς αυτό.

## 8. Το κοινωνικό

Το κοινωνικό πήρε το όνομά του από τη «θεία κοινωνία». Είναι ο ύμνος ή ψαλμός ή τα αντίφωνα των ψαλμών που συνοδεύουν την προετοιμασία και τη μετάδοση της θ. κοινωνίας<sup>31</sup>. Ο Ι. Φουντούλης αναφέρει: «Φαίνεται πως κατ' αρχάς η μετάδοση της θ. κοινωνίας γινόταν σε σιγή»<sup>32</sup>.

Υπάρχει ένας ολόκληρος κύκλος κοινωνικών, καθένα απ' τα οποία προορίζεται για μία ή περισσότερες περιστάσεις του λειτουργικού έτους. Ο συγκεκριμένος κύκλος περιέλαβε τελικά είκοσι έξι κείμενα, τα οποία πρέπει να ολοκλήρωσαν την πλήρη ανάπτυξή τους τον 9<sup>ο</sup> αι. Ενδείξεις της προοπτικής και της λειτουργίας αυτού του κύκλου υπάρχουν σε πρώιμες Κωνσταντινοπολίτικες διατάξεις, καθώς και στα τυπικά της Πάτμου του 8<sup>ου</sup>-9<sup>ου</sup> αιώνα και του Τιμίου Σταυρού του 10<sup>ου</sup> αιώνα. Ωστόσο, η συλλογή δεν καθιερώθηκε παρά μόνο μετά από δύο αιώνες. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων το κείμενο των ύμνων, είτε προέρχεται απευθείας από τη Γραφή είτε είναι ελεύθερη σύνθεση, είχε σαν στόχο να παραπέμπει στην εορτή ή στο χαρακτήρα του εορταζομένου αγίου.

Τον δ' αιώνα απαντούν οι πρώτες μαρτυρίες για την εισαγωγή του κοινωνικού στη θεία λατρεία. Παντού ταυτίζεται με τον λγ' ψαλμό («Ευλογήσω τον Κύριον εν παντί καιρώ...»). Η εκλογή αυτού του ψαλμού οφείλεται στο στίχο 9 : («Γεύσασθε και ιδετε ότι χρηστός ο Κύριος»). Ο συγκεκριμένος, ερμηνεύτηκε ως στίχος που αναφέρεται στη γνώση του Κυρίου μέσα από τη βρώση (τη θ. μετάληψη). Στην ερμηνεία αυτή συνεπικουρεί και η λέξη «χρηστός», ομόηχη προς το «Χριστός».

<sup>31</sup> Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια (ΘΗΕ), «Κοινωνικόν», σ. 722.

<sup>32</sup> ΘΗΕ, «Κοινωνικόν», σ. 722.

## 9. Ο 33<sup>ος</sup> ψαλμός

Ο 33<sup>ος</sup> ψαλμός καθιερώνεται ως ο ψαλμός της θ. Μεταλήψεως στη Λειτουργία των Προηγιασμένων Τιμίων Δώρων (καθώς ο 9<sup>ος</sup> στίχος «Γεύσασθε και ιδετε» θεωρήθηκε ότι παραπέμπει στη θ. Κοινωνία). Η έρευνα δεν έχει καταλήξει αν ψαλλόταν ολόκληροι οι ψαλμοί κατά τη διάρκεια των πρωτοχριστιανικών και βυζαντινών ακολουθιών. Στη Λειτουργία των Αποστολικών Διαταγών αναφέρεται ολόκληρος ο 33<sup>ος</sup> ψαλμός.

Ακόμη, ο στίχος 6 («Προσέλθετε προς αυτόν και φωτίσθητε») ήταν ενδεδειγμένος για τον επιζητούμενο συσχετισμό: υπενθυμίζει την προσέλευση στο θυσιαστήριο του Κυρίου και το φωτισμό που χορηγείται μέσα από αυτό.

Ο Κύριλλος Ιεροσολύμων μαρτυρεί ότι μετά «Τα άγια τοις αγίοις» ψαλλόταν το «Γεύσασθε και ιδετε ...». Το χαρακτηρίζει πρόσκληση στην κοινωνία των μυστηρίων. (Κατήχ. Μυσταγωγική Ε, 20).

Και στη λειτουργία των Αποστολικών Διαταγών την ώρα της κοινωνίας ψαλλόταν ο λγ΄ ψαλμός (Η, 13). Την ίδια μαρτυρία καταθέτει και ο Αυγουστίνος, ότι εισήχθη δηλαδή στην εποχή του ο λγ΄ ψαλμός στις εκκλησίες της Αφρικής. Ομοίως και ο Αμβρόσιος για τη λειτουργία των Μεδιολάνων, όπως και ο Ιερώνυμος για την εκκλησία της Ρώμης.

Ο ψαλμός αυτός ψαλλόταν από τον ψάλτη και ο λαός υπηχούσε το στίχο «Γεύσασθε και ιδετε...» ή το «Αλληλούια». Ήταν αρκετά εκτενής ώστε να καλύπτει το χρόνο της κοινωνίας του Κλήρου και του λαού. Αν πάλι παρατεινόταν για μεγαλύτερο διάστημα, προστίθενταν κι άλλοι ευχαριστιακοί ψαλμοί, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τη Λειτουργία του αγ. Ιακώβου του Αδελφοθέου, όπου εκτός από τον λγ΄ ψαλμό μαρτυρούνται ως ψαλμοί κοινωνικού και οι κβ΄ («Κύριος ποιμαίνει με...»), ρμδ΄ («Υψώσω σε, ο Θεός μου...») και ριστ΄ («Αινείτε τον Κύριον πάντα τα έθνη...»).

Όταν αργότερα το διακόνημα της ψαλτικής ανατέθηκε αποκλειστικά στο χορό των ψαλτών, άρχισε να παρατηρείται μεγαλύτερη ποικιλία σε ό,τι αφορά την εκλογή και την ψαλμωδία του κοινωνικού. Στην Ανατολή και τη Δύση άρχισε η αντικατάσταση του λγ΄ ψαλμού από περισσότερους ψαλμούς. Η χρήση τους γινόταν είτε σύμφωνα με τη σειρά τους μέσα στο ψαλτήρι, είτε με εκλογή. Έτσι, στη Ρώμη την περίοδο της Σαρακοστής ψαλλόταν ως κοινωνικά διαδοχικά οι ψαλμοί α΄-κστ΄. Στην Ανατολή υπήρχε προτίμηση στους ψαλμούς των οποίων στίχοι ή και κάποιες

λέξεις θεωρούνταν ότι υπαινισσόντουσαν τη θ. Κοινωνία, την εορτή ή την ιδιότητα του εορταζομένου Αγίου <sup>33</sup>.

Σύμφωνα με τις υποδείξεις του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, ο 144<sup>ος</sup> ψαλμός («Υψώσω σε, ο Θεός μου ο βασιλεύς μου και ευλογήσω το όνομά σου εις τον αιώνα και εις τον αιώνα του αιώνος») ψαλλόταν επίσης ολόκληρος -αδιευκρίνιστο αν αυτό συνέβαινε πριν ή μετά τη Θ. Μετάληψη. Τα γραπτά κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας—Κύριλου, Αυγουστίνου, Βασιλείου, Ιερωνύμου και Κασσιόδωρου—αφήνουν αναπάντητο το ερώτημα, αφού αναφέρονται σε περισσότερες από μία στροφές. Σε όλα τα παραπάνω κείμενα γίνεται αναφορά στη στροφή 9 του 33<sup>ου</sup> ψαλμού, εκτός από τον Άγ. Αυγουστίνο, που αναφέρεται στον στην 6<sup>η</sup> στροφή. Παρόλο που δε γίνεται ξεχωριστή μνεία, είναι γενικά παραδεκτό ότι η ψαλμώδηση του ψαλμού 33, είτε στην ολότητά του, είτε τμηματικά, πραγματοποιούνταν στις Θ. Λειτουργίες τουλάχιστον από τον 4<sup>ο</sup> αι., μέχρι και πολύ αργότερα (...) <sup>34</sup> Ο Άγ. Κύριλος Ιεροσολύμων όταν γράφει το 348 επιστολή προς το εκκλησίασμα της Εκκλησίας της Αγ. Πουλχερίας, μας παρέχει μια πολύτιμη περιγραφή των πρακτικών των πρώτων χριστιανικών κοινοτήτων (και συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά τη Λειτουργία των πιστών) και για πρώτη φορά αποκαλύπτει ότι την ώρα της Θ. Μετάληψης ψαλλόταν το : «Γεύσασθε και ίδετε ότι χρηστός ο Κύριος» <sup>35</sup>.

Στο Χρονικό Πασχάλιο του 624 αναφέρεται ότι ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Σέργιος ο Α΄ (610-38) πρόσθεσε ένα νέο τροπάριο μετά την τελική στροφή του κοινωνικού—ωστόσο δε διευκρινίζεται ποιο είναι το κοινωνικό. Πρόκειται για το «Πληρωθήτω το στόμα ημών αιnéσεως, Κύριε, όπως ανυμνήσωμεν την δόξαν σου, ότι ηξίωσας ημάς των αγίων σου μετασχείν μυστηρίων. Τήρησον ημάς εν τω σω αγιασμό, όλην την ημέραν μελετώντας την δικαιοσύνην σου. Αλληλούια». Το γεγονός αυτό ενισχύει την άποψη ότι ψαλλόταν ολόκληρος ο ψαλμός, καθώς αυτό έδινε τον απαραίτητο χρόνο για να συγκεντρωθούν και να απομακρυνθούν όλα τα λειτουργικά σκεύη στα σκευοφυλάκια.

Αυτό που παραμένει αναπάντητο είναι αν οι ψαλμώδηση γινόταν από χορωδία ή από το λαό ή και τους δύο. Μπορεί να υποτεθεί ότι το ποίμνιο συμμετείχε απαντώντας σε γνωστές μελωδίες της Θ. Μετάληψης, ωστόσο είναι απίθανο το

<sup>33</sup> ΘΗΕ, σ.723.

<sup>34</sup> D. E. Conomos, *The late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and music*, σ. 6.

<sup>35</sup> D E. Conomos, *The late*, σ. 6.

κείμενο και η μελωδία του νέου τροπαρίου να διδάχτηκαν αμέσως στους πιστούς της Αγ. Σοφίας.

Με την ανάθεση της ψαλμωδίας στους ιεροψάλτες άρχισε η εκτέλεση πιο σύνθετων μελωδιών, γεγονός το οποίο είχε ως αποτέλεσμα τη βαθμιαία ελάττωση του αριθμού των στίχων μέχρι και του περιορισμού αυτών σε μόνο ένα στίχο, στο σπουδαιότερο, ή και σε ένα ημιστίχιο, δηλαδή στο αρχικό εφύμνιο ή στο στίχο που προσαρμοζόταν στην εορτή ή τον Άγιο.

### **10. Η ιδιόρρυθμη εξέλιξη του κοινωνικού**

Ο Ι. Φουντούλης αναφέρει: «Το κοινωνικό είχε μια ιδιόρρυθμη εξέλιξη. Έπαψε να στιχολογείται ο ψαλμός και έμεινε μόνο ο κοινωνικός στίχος, που μετετράπη σε αργό μουσικό μάθημα κατά τις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής»<sup>36</sup>.

Έτσι, έχουμε σήμερα κοινωνικά που αποτελούνται από μία ψαλμική φράση, όπως το «Εις μνημόσυνον αιώνιον έσται δίκαιος...» του Προδρόμου, «Εις πάσαν την γην εξήλθεν ο φθόγγος αυτών...» των Αποστόλων, «Επεφάνη η χάρις του Θεού...» των Θεοφανείων, «Ανέβη ο Θεός εν αλαλαγμό...» της Αναλήψεως κ.λ.π. Άλλα κοινωνικά αποτελούν λείψανα παλιών κοινωνικών, όπως το «Γεύσασθε και ίδετε...» των προηγιασμένων, «Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι...» των Θεομητορικών εορτών, «Αινείτε τον Κύριον εκ των ουρανών...» των Κυριακών κ.λ.π.<sup>37</sup>

Όλα τα κοινωνικά προέρχονται από τους ψαλμούς, εκτός από ορισμένα, ελάχιστα, που προέρχονται από άλλα βιβλία της Αγ. Γραφής, όπως το «Ο τρώγων μου την σάρκα...» της Μεσοπεντηκοστής ή εκκλησιαστικές συνθέσεις όπως το «Εξηγέρθη ως ο υπνών Κύριος...» του Μεγάλου Σαββάτου και «Σώμα Χριστού μεταλάβετε...» του Πάσχα. Ένα προέρχεται από ένα ολόκληρο τροπάριο, το «Του δείπνου σου του μυστικού...» της Μεγάλης Πέμπτης<sup>38</sup>.

### **11. Κοινωνικά στον ήχο της εβδομάδας**

Τα κοινωνικά που ψάλλονται σε αργό παπαδικό μέλος, στον ήχο της εβδομάδας, είναι τα εξής<sup>39</sup>:

Για την Κυριακή που είναι αφιερωμένη στην Ανάσταση του Κυρίου, το ημιστίχιο «Αινείτε τον Κύριον εκ των ουρανών» (ψ. Ρμψ' 1<sup>α</sup>) Αλληλούια.

<sup>36</sup> Ι. Φουντούλη, *Λειτουργική α'*, σ. 244.

<sup>37</sup> ΘΗΕ, σ. 723.

<sup>38</sup> ΘΗΕ, σ. 723.

<sup>39</sup> ΘΗΕ, σ. 724.

Για τη Δευτέρα, αφιερωμένη στη μνήμη των Ασωμάτων Δυνάμεων, ο στίχος «Ο ποιών τους αγγέλους Αυτού πνεύματα και τους λειτουργούς Αυτού πυρός φλόγα» (ψ. ργ´4) Αλληλούια.

Για την Τρίτη, αφιερωμένη στον Πρόδρομο, το ημιστίχιο «Εις μνημόσυνον αιώνιον έσται δίκαιος» (ψ. ρια´6β) Αλληλούια.

Για την Τετάρτη, αφιερωμένη άλλοτε στη μνήμη της Θεοτόκου ο στίχος «Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι και το όνομα Κυρίου επικαλέσομαι» (ψ. Ριε´4) Αλληλούια.

Για την Πέμπτη, αφιερωμένη στους Αποστόλους, ο στίχος «Εις πάσαν την γην εξήλθεν ο φθόγγος αυτών και εις τα πέρατα της οικουμένης τα ρήματα αυτών» (ψ. ιη´5) Αλληλούια.

Για την Παρασκευή, την ημέρα κατά την οποία «ανάμνησιν ποιούμεθα του σταυρικού θανάτου του Κυρίου», σύμφωνα μεν με το εν χρήσει Τυπικό, (Προθεωρία, Περί του Κοινωνικού, παράγραφος 46) η ελεύθερη ποιητική σύνθεση που συμφωνεί με το πνεύμα του στίχου 12 του ψαλμού ογ´ και με την οποία αρχίζει το κείμενο της Παρακλητικής την Τετάρτη και την Παρασκευή πρωί του β´ ήχου είναι το πρώτο σταυρώσιμο κάθισμα «Σωτηρίαν ειργάσω εν μέσω της γης, Χριστέ ο Θεός». Σύμφωνα όμως με το Σύνταγμα του ιερομονάχου Μάρκου, ηγουμένου της Λαύρας του Οσίου Σάββα (1050-1060), στα απορούμενα του Τυπικού (κεφ. ηθ´) ορίζεται ως κοινωνικό της Παρασκευής το ημιστίχιο «Εσημειώθη εφ’ ημάς το φως του προσώπου σου, Κύριε» (ψ. δ´ 7) Αλληλούια. Τον ίδιο στίχο σημειώνει και το Ιεροψαλτικόν του έτους 1961 του αρχ. Φιλ. Βιτάλη <sup>40</sup>, ενώ το Εγκόλπιον του Αναγνώστου που εξέδωσε η Αποστολική Διακονία της Ελλάδος αναγράφει και τα δυο κοινωνικά <sup>41</sup>.

Ο Γεώργιος Ρήγας χαρακτήρισε το κοινωνικό «Σωτηρίαν ειργάσω...» που ορίζει το τυπικό του Γ. Βιολάκη καινοφανές, διότι δεν είναι ψαλμικός στίχος (Ζητήματα Τυπικού, σ. 60-62). Ωστόσο, σύμφωνα με το Γεώργιο Γ. Μπεκατώρο, το κοινωνικό αυτό βρίσκεται μελοποιημένο σε αρχαίους μουσικούς κώδικες και επισφραγίζεται από το Αλληλούια <sup>42</sup>.

Το Σάββατο, ημέρα αφιερωμένη σε όλους τους αγίους και στους «απ’ αιώνος ευσεβώς κοιμηθέντες», τα ημιστίχια «Μακάριοι ους εξελέξω και προσελάβου Κύριε και το μνημόσυνον αυτών εις γενεάν και γενεάν» (ψ. ξδ´, ρα´ 13) Αλληλούια. Στο

<sup>40</sup> Αρχ. Φιλοθέου Βιτάλη, *Ιεροψαλτικόν*, Αθήναι 1961, σ. 86.

<sup>41</sup> Αποστολική Διακονία Εκκλησίας της Ελλάδος, *Εγκόλπιον του Αναγνώστου*, σ. 81.

<sup>42</sup> ΘΗΕ, «Κοινωνικόν» («Τάξις Λατρείας»), σ. 724.

Σύνταγμα των απορουμενών του Τυπικού υπάρχει για κοινωνικό αυτής της μέρας και ο στίχος «Αγαλλιάσθε, δίκαιοι, εν Κυρίω, τοις ευθέσει πρέπει αίνεσις» (ψ. λβ' 1) Αλληλούια, ο οποίος και σημειώνεται ως το μόνο κοινωνικό της ημέρας στο Ιεροψαλτικόν.

## 12. Η παράδοση του 12<sup>ου</sup> αι.

Το 12<sup>ο</sup> αιώνα νέες λεπτομέρειες έρχονται στο φως. Σύμφωνα με τη Διάταξη MS British Library Add. 34060 (που εκδόθηκε από τον Robert Taft), ο Επίσκοπος ξεκινά να ψάλλει τον 33<sup>ο</sup> ψαλμό αφού κοινωνήσουν όσοι είναι στο ιερό και, με τη σειρά τους, οι βοηθοί<sup>43</sup> ψάλλουν τον υπόλοιπο ψαλμό κατά τη διάρκεια της Θ. Μετάληψης των πιστών. Ακολουθεί το τροπάριο *Πληρωθείτω το στόμα ημών...* που πλέον έχει διαχωριστεί από την ψαλμωδία της Θ. Κοινωνίας, καθώς εισήχθησαν διάλογοι μεταξύ του Επισκόπου και του Αρχidiaκόνου, καθώς και άλλες εκφωνήσεις.

Ο άστατος λειτουργικά και μουσικά αιώνας ανάμεσα στην εφαρμογή της παραπάνω Διάταξης και της εμφάνισης των πρώτων δειγμάτων των Κοινωνικών, μια σειρά από κρίσιμες αλλαγές έλαβαν χώρα και επέδρασαν στη δομή και στον τρόπο εκτέλεσης των ψαλμών της Θ. Ευχαριστίας, τόσο σε εκκλησίες της πρωτεύουσας, όσο και σε επαρχίες.

Α. Μείωση των ψαλμών σε μία στροφή, με επανάληψη του αλληλούια.

Β. Ψάλλονται αποκλειστικά από ψάλτες.

Γ. Ψάλλονται κατά τη διάρκεια της Θ. Μετάληψης μόνο των κληρικών και όχι και του λαού.

Δ. Περιλαμβάνουν έναν καλά καθιερωμένο κύκλο στροφών.

Πολλοί μελετητές αποδίδουν αυτές τις αλλαγές στην αυξανόμενη σπανιότητα που χαρακτήριζε την τέλεση της Θ. Ευχαριστίας. Από τη στιγμή που ο απαιτούμενος χρόνος για να πραγματοποιηθεί μια λειτουργική πράξη είχε μειωθεί σε λίγα λεπτά, εξέλειπε και η αναγκαιότητα για μεγάλους σε έκταση ψαλμούς και λαϊκή συμμετοχή στη μουσική.

Το σημερινό Τυπικό αναφέρει ότι «*Εάν η προηγουμένη τελείται επί τη μνήμη εορταζομένου αγίου, ψάλλεται αντ' αυτού το 'Εις μνημόσυνον αιώνιον έσται δίκαιος' (*

---

<sup>43</sup> Dimitri E. Conomos, *The late*, σ 15, παραπ. 74: Ψάλτες, μέλη του κλήρου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας.

ψαλμ. Ρια΄ -111- («Μακάριος ανήρ ο φοβούμενος τον Κύριον») στίχος 6 «...ότι εις τον αιώνα ου σαλευθήσεται, εις μνημόσυνον αιώνιον έσται δίκαιος΄) <sup>44</sup>.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

### Ανάλυση του Κοινωνικού "Ευλόγησον τον στέφανον..."

#### Εισαγωγικά

Η παρακάτω μεταγραφή παρουσιάζει στοιχεία μικροσυντακτικής και αναγωγικής ανάλυσης. Αυτό σημαίνει ότι ο ερευνητής επεξεργάζεται κάθε λεπτομέρεια της μουσικής μορφής του κομματιού και όχι μόνο τις βασικές γραμμές του, όπως θα γινόταν στη μακροδομική συντακτική ανάλυση.

Ο όρος ανάλυσις έχει διττή σημασία στη βυζαντινή μουσικολογία:

A. Εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας.

B. Μουσική (μορφολογική ανάλυση).

Στην παρούσα εργασία παρατίθεται το Κοινωνικό «Ευλόγησον τον στέφανον του ενιαυτού» του Πέτρου Μπερεκέτου τόσο από το χειρόγραφο της Αγ. Παύλου, αρ. Λάμπρου 205 78 132, φ.695 r σε μεσοβυζαντινή εξήγηση, όσο και από την εξήγηση του Χουρμουζίου στη γραφή της Νέας Μεθόδου, σε έκδοση του Χαράλαμπου Καρακατσάνη (Βυζαντινή Ποταμής, Τόμος Γ΄, Άπαντα Πέτρου του Μπερεκέτου, Αθήναι 1998). Θερμές ευχαριστίες στη βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Πατριαρχικών Μελετών της Ι. Μ. Βλατάδων για την παραχώρηση του χειρογράφου.

#### 1. Πίνακας δομικής, μετρικής, τροπικής, αναγωγικής και συντακτικής ανάλυσης<sup>45</sup>

Ο πίνακας περιέχει στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής, συντακτικής και αναγωγικής ανάλυσης.

Ως εργαλείο για την ανίχνευση της σύνθεσης χρησιμοποιήθηκε μια σχηματική μεταγραφή στη δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Κάθε πεντάγραμμο δείχνει ένα

<sup>44</sup> Κων/ου Παπαγιάννη, *Σύστημα Τυπικού*, σ. 92.

<sup>45</sup> Η συγγραφή του παρόντος κειμένου βασίστηκε στο εγχειρίδιο της κ. Μαρίας Αλεξάνδρου, «Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής, Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους», Θεσ /νίκη 2010, University Studio Press,

κώλον, τη μικρότερη δηλαδή μουσικοποιητική ενότητα όπου το κείμενο έχει ολοκληρωμένο νόημα και η μουσική φράση έρχεται εις πέρας με μια κατάληξη.

Στη συντακτική ανάλυση η έρευνα αφορά<sup>46</sup>:

A. Την αναζήτηση και εύρεση χαρακτηριστικών θέσεων με τη βοήθεια της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας.

B. Την επανάληψη και παραλλαγή θέσεων ή ολόκληρων φράσεων (a, a', b, b', c, c').

Γ. Την υπόδειξη μελωδικών τόξων σε σχέση με τα συστήματα (τετράχορδο, πεντάχορδο).

Δ. Τις κορυφώσεις και τα χαμηλότερα σημεία του μέλους. Συχνά η κορύφωση της σύνθεσης βρίσκεται στη *χρυσή τομή*<sup>47</sup>.

Η εργασία έχει επίσης στοιχεία συντακτικής, αναγωγική, δομικής και μετρικής ανάλυσης.

Στη συντακτική ανάλυση σημειώνονται πάνω στην παρτιτούρα οι επαναλαμβανόμενες θέσεις (με γράμματα της λατινικής αλφαβήτου). Στην αναγωγική ανάλυση γίνεται μέτρηση των πρώτων χρόνων (ρυθμικών μονάδων) ανά συλλαβή και κώλον. Σημειώνονται επίσης οι δομικοί φθόγγοι πάνω στους οποίους στηρίζεται το μέλος (με νότες δίχως γέμισμα οι κύριοι φθόγγοι, με μαυρισμένες νότες οι δευτερεύοντες). Σημειώνεται επίσης η ένδειξη της έκτασης του μέλους ανά κώλον.

Η αναγωγική ανάλυση προκύπτει κι αυτή φυσικά από την αντιπαραβολή ενός κομματιού στην παλαιά και τη νέα γραφή. Οι φθόγγοι που καταγράφονται με έμφωνα σημάδια στην παλαιά γραφή αποτελούν το σκελετό πάνω στον οποίο δομείται το μέλος που καταγράφεται αναλυ πρώτους τικά με τη νέα παρασημαντική. Στην αναγωγική ανάλυση μετράμε τους χρόνους πρώτους (ρυθμικές μονάδες) ανά συλλαβή και κώλον και τους δομικούς φθόγγους στους οποίους στηρίζεται το μέλος. Με νότες δίχως γέμισμα σημειώνονται οι κύριοι φθόγγοι και με νότες με γέμισμα οι

---

<sup>46</sup> Ο προσδιορισμός της ορολογίας έγινε με βάση το εγχειρίδιο της κ. Μαρίας Αλεξάνδρου, «Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής, Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους», Θεσ /νίκη 2010, University Studio Press.

<sup>47</sup> Για την έννοια της χρυσής τομής και της εφαρμογής της στις εικαστικές τέχνες, πρβλ. *Ιστορία της ομορφιάς*, επιμ. Ουμπέρτο Έκο, μετφρ. Δ. Δότση /Χρ. Ρομπότης, γ' έκδοση, Αθήνα 2005, σ. 66-67.

δευτερεύοντες. Στη συγκεκριμένη ανάλυση καταγράφεται επίσης η ένδειξη της έκτασης του μέλους ανά κώλον.

Στη δομική και μετρική ανάλυση το κείμενο διαιρείται με βάση φιλολογικά και μουσικολογικά κριτήρια σε κώλα. Αυτά με τη σειρά τους μπορούν να υποδιαιρεθούν σε κόμματα. Το τέλος ενός κόμματος είναι μια ατελής κατάληξη, χωρίς όμως να έχει ολοκληρωθεί το νόημα του κειμένου. Χωρίζονται με κάθετη γραμμή μεταξύ τους.

Ο αριθμός των συλλαβών ανά κώλον δείχνει τη μετρική δομή του ύμνου και συνεπικουρεί στη διερεύνηση ζητημάτων της Βυζαντινής Μετρικής.

Οι επόμενες μετρικές ενότητες είναι οι στίχοι. Ο καθορισμός τους γίνεται με βάση το νόημα του κειμένου. Συνήθως αποτελούνται από δύο ή τρία κώλα (σπανιότερα από ένα) και, ανάλογα με το υμνογραφικό είδος, είναι δυνατόν να περιέχουν έως και 20 συλλαβές.

Στην τροπική ανάλυση εξετάζεται ο ήχος της σύνθεσης και οι τυχόν μεταβολές του. Στη στήλη μαρτυρίες γίνεται αναφορά των σχετικών συμβόλων του πρωτότυπου μουσικού κειμένου. Στην περίπτωση στην οποία μια κατάληξη δεν επισημαίνεται με μαρτυρία στην παρτιτούρα, στον πίνακα θα συμπληρωθεί το όνομα του καταληκτήριου φθόγγου.

Τα είδη κατάληξης (εντελής, ατελής) προσδιορίζονται σύμφωνα με το φθόγγο κατάληξης (βάση ή άλλοι δεσπόζοντες φθόγγοι του ήχου), την καταληκτήρια θέση (δυνατή ή αδύνατη, αναπauτική ή προωθητική στο επόμενο κώλον) και το νόημα του κειμένου.

Ακολουθεί μια σύντομη παρουσίαση ορισμένων από τους βασικότερους όρους με βάση τους οποίους πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη εργασία, έτσι ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να κατανοήσει το σκεπτικό πάνω στο οποίο δομήθηκε η εν λόγω προσέγγιση.

## **2. Εξήγησις**

Στη χριστιανική λατρεία ο όρος *εξήγησις* αναφέρεται σε ένα γενικότερο φαινόμενο ερμηνείας, το οποίο αφορά τα κείμενα της Αγίας Γραφής, αλλά και τα τελούμενα στη Θεία Λειτουργία και γενικότερα στις ιερουργίες, τα άμφια, το ναό. Σχεδόν όλα όσα υπάρχουν ή τελούνται στην ορθόδοξη ανατολική εκκλησία μπορούν ν' αποτελέσουν αντικείμενο εξήγησης.

Σε ό,τι αφορά την Ψαλτική, το φαινόμενο της εξήγησης συναντάται με διάφορες μορφές:

Α. Ως τρόπος ερμηνείας υμνογραφικών κειμένων.

Β. Ως συμβολική ή αλληγορική ερμηνεία των σχημάτων του χεριού όταν επιτελείται η χειρονομία, κατά τη διάρκεια της διεύθυνσης των ψαλτικών χορών.

Γ. Ως μουσικοθεωρητική και θεολογική ερμηνεία έμφωνων και άφωνων σημαδιών.

Δ. Ως παραδοσιακός τρόπος αποκωδικοποίησης-εκτέλεσης μουσικών κειμένων.

Στα πλαίσια μιας ευρείας προσέγγισης, «εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας είναι η πλήρης καταγραφή, άρα και ψαλμώδηση, του μέλους που βρίσκεται μέσα σ' αυτή ή στην άλλη σύνθεση σημαδιών, φωνητικών –ανιόντων και κατιόντων- απ' τη μια μεριά, και αφώνων ή μεγάλων υποστάσεων χειρονομίας, όπως λέγονται, απ' την άλλη»<sup>48</sup>.

Από μια στενότερη οπτική γωνία, εξήγηση ονομάζεται η μεταγραφή ενός κομματιού από μια στενογραφική σε μια πιο αναλυτική γραφή<sup>49</sup>.

Η εξήγηση ταυτίζεται με την ορθή ερμηνεία της παλαιάς γραφής. Σύμφωνα με το Στάθη, αυτή η διαδικασία αφορά όλα τα στοιχεία της Ψαλτικής: «Το άκουσμα (...) που πρέπει να εξάγεται απ' την σημειογραφία είναι η ερμηνεία ή εξήγηση όλων των συστατικών στοιχείων της: του ρυθμού, των διαστημάτων, της εκφράσεως, του ήθους των ήχων και των τροπαίων, κ.τ.λ.»<sup>50</sup>.

### **3. Μεταγραφή**

Μεταγραφή ονομάζουμε:

Α. Την κωδικοποίηση ή καταγραφή ενός κομματιού από την προφορική παράδοση σε

---

<sup>48</sup> Γρηγόριος Στάθης, «Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας, *IBM Μελέται* 2», Αθήνα 1978, σ. 89

<sup>49</sup> Πρβλ. Dimitri Giannelos, *La musique byzantine. Le chant ecclesiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, Paris – Montreal 1996, σ. 233: "exegese signifie le passage d' une transcription stenographique a une notation analytique".

<sup>50</sup> Βλ. Γρ. Στάθης, «Τα περί την βυζαντινήν μουσικήν εις το ΙΖ' Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινών Σπουδών», Ουάσιγκτον, 3-8 Αυγούστου 1986, *Θεολογία* 57 (1986), τεύχος Δ', σ.888. Του ιδίου, «Η Εξήγηση της Ψαλτικής Τέχνης», *Θεολογία* 58 (1987), τεύχος Β', σ. 358.

ένα γραφικό μουσικό σύστημα.

B. Τη μετακωδικοποίηση ενός κομματιού από ένα γραφικό σύστημα σε ένα άλλο, με γνώμονα την προφορική παράδοση.

Σ' αυτές τις κατηγορίες μεταγραφών εντάσσονται:

A. Μεταγραφές σε βυζαντινή παρασημαντική.

Όταν η μεταγραφή γίνεται στα πλαίσια της ίδιας μουσικής γραφής, διακρίνονται οι εξής περιπτώσεις:

- Οι πρώτες γραπτές μαρτυρίες των παλαιών ρεπερτορίων.
- Οι μεταγραφές από ένα παλαιότερο, σε ένα νεώτερο σύστημα σημειογραφίας, π.χ. από την παλαιοβυζαντινή στη μεσοβυζαντινή παρασημαντική. Εδώ εντάσσονται και οι εξηγήσεις ή μεταφράσεις από μια συνοπτική μεσοβυζαντινή σε μια αναλυτικότερη, εξηγητική γραφή ή στη Νέα αναλυτική Μέθοδο της βυζαντινής σημειογραφίας<sup>51</sup>.

B. Μεταγραφές σε ειδικά γραφικά συστήματα.

Γ. Μεταγραφές σε γραφικά συστήματα άλλων πολιτισμών.

Συναντούμε μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων και αποτελεσμάτων σε ό,τι αφορά τις διάφορες μεταγραφές βυζαντινών μελών στη σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία. Με κριτήριο το στόχο των μεταγραφών και το επίπεδο αναλυτικότητάς τους, θα μπορούσαμε να τις κατατάξουμε στις εξής υποκατηγορίες:

A. Σχηματική μεταγραφή. Με αυτήν αποδίδεται μόνο η βασική μορφή μιας μελωδίας (ύψη, διάρκειες) και δεν επισημαίνονται οι λεπτομέρειες εκτέλεσης.

B. Λεπτομερής μεταγραφή. Εδώ επισημαίνονται, όσο αυτό είναι δυνατόν, όλες οι λεπτομέρειες της εκτέλεσης (ποικίλματα, μικροδιαστηματικές και μικρορυθμικές διαφοροποιήσεις, δυναμική, αγωγή κ.τ.λ)

Γ. Σύνθεση σχηματικής και λεπτομερούς μεταγραφής. Με αυτήν ο ερευνητής/ η ερευνήτρια επισημαίνει τη βασική μορφή μιας μελωδίας, χωρίς όμως να παραλείψει

---

<sup>51</sup> Στάθης, «Πρωτόγραφα» και Παρ. 12-15, Μαρία Αλεξάνδρου, *Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής, Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, Θεσ /νίκη 2010, University Studio Press.

να αναφέρει τα στοιχεία εκτέλεσης. Αυτός ο τύπος μεταγραφής απαιτεί απ' το μουσικολόγο αναλυτική διεργασία, με βάση τη συγκριτική μελέτη της γραπτής και της προφορικής παράδοσης.

Προκειμένου να μεταγράψουν με πιστότερο τρόπο τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο με βάση τη Νέα Μέθοδο, οι μελετητές κατέφυγαν στη χρήση διαφόρων συμβόλων (τα βυζαντινά σημάδια έλξεων ή τροποποιήσεις της ευρωπαϊκής ύφεσης /δίεςης).

#### **4. Μεταγραμματισμοί**

Πρόκειται για τη μεταφορά μιας σύνθεσης από ένα γραφικό σύστημα σε ένα άλλο. Στην περίπτωση του αναγραμματισμού δε γίνεται αναφορά στην προφορική παράδοση.

Οι μορφές μεταγραμματισμού που συναντούμε συνηθέστερα, είναι:

A. Με ύψη, διάρκειες και άλλα στοιχεία εκτέλεσης, στο πεντάγραμμο.

B. Μόνο με ύψη α. Σε αλφαβητικό σύστημα. β. Στο πεντάγραμμο.

Στοιχείο διαφοροποιητικό ανάμεσα στους μεταγραμματισμούς και στις μεταγραφές από παλαιότερα σε νεότερα συστήματα παρασημαντικής, αλλά και σε ειδικά γραφικά συστήματα, αποτελεί το γεγονός ότι οι μεταγραφές γίνονται κατ' εξοχήν από φορείς της παράδοσης της βυζαντινής μουσικής και αποτελούν πονήματα που εκφράζουν το ιδιαίτερο πρίσμα κάθε μουσικού ή ερευνητή.

Αντίθετα, οι μεταγραφές σε μουσικά συστήματα άλλων πολιτισμών καταδεικνύουν τον τρόπο που προσεγγίζουν και ψηλαφούν τη βυζαντινή μουσική οι άλλες πολιτισμικές κοινότητες.

#### **5. Θέσεις<sup>52</sup>**

Μικρές μουσικές φράσεις, από τα κύρια συστατικά της σύνθεσης ενός μέλους. Διαφορετικές για κάθε γένος, στιχηρικό, ειρμολογικό, παπαδικό. Ό,τι κυρίως αποτελεί την προσωπική έμπνευση ενός εκκλησιαστικού συνθέτη. Γι' αυτό και κάθε νέα μελοποίηση, είναι στην πραγματικότητα, εμπλουτισμός από νέες θέσεις.

---

<sup>52</sup> Μ. Χατζηγιακουμή, *Η ελληνική εκκλησιαστική μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση*, σ. 184.

## **6. Δομική και μετρική ανάλυση**

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι διμερές. Το πρώτο του μέρος είναι ο στίχος «Ευλόγησον τον στέφανον του ενιαυτού» του ψαλτηρίου. Το δεύτερο είναι το «Αλληλούια» μαζί με ένα κράτημα.

## **7. Αριθμός στίχων**

Το κομμάτι χωρίζεται σε τρεις στίχους:

- α. Ευλόγησον τον στέφανον του ενιαυτού
- β. Της χρηστότητός σου Κύριε
- γ. Αλληλούια

## **8. Τροπική ανάλυση**

Το κομμάτι χωρίζεται σε τριάντα κώλα και τρεις στίχους. Παραμένει στον ηχοχώρο του πλ. του πρώτου, με εξαίρεση :

- το κώλον 15, όπου γίνεται πλ. δ' και βαρύς
- το κώλον 16, όπου γίνεται λέγετος .
- το κώλον 18, όπου γίνεται άγια.
- το κώλον 20 όπου γίνεται πλ. του τετάρτου.
- στα κώλα 21 -23, όπου απ' το διάτονο περνάμε στο σκληρό χρώμα.

## **9. Συνηθέστερες θέσεις**

Συναντούμε πληθώρα θέσεων, η επικρατέστερη των οποίων είναι η θέση βαρεία και λύγισμα, η οποία συναντάται επτά φορές, στις φράσεις e, i, k, p, q, t, v. Ενδεικτικά παρατίθεται παρακάτω η θέση που συναντάται στην πρώτη φράση (e). Ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στις παρτιτούρες για να δει και τις υπόλοιπες.



## **10. Αριθμός συλλαβών ανά κώλον**

Ο αριθμός των συλλαβών ανά κώλον κυμαίνεται από 1-11. Με μεγαλύτερη συχνότητα (9 φορές) συναντούμε μία συλλαβή ανά κώλον.

Έντεκα (11) συλλαβές ανά κώλον συναντούμε μία μόνο φορά, στη φράση (p) σελ.. 17α-17β αλληλούια. Στη φράση αυτή έχουμε και τους περισσότερους πρώτους χρόνους (70). Στη φράση 23 α, β (v) έχουμε 10 συλλαβές ανά κώλον.

## **11. Αναγωγική ανάλυση**

### **α. Δομικοί φθόγγοι**

Παρατηρούμε ότι η νότα που συναντούμε με τη μεγαλύτερη συχνότητα (43 φορές) είναι ο re, ο Πα δηλαδή. Αυτό είναι απόλυτα φυσιολογικό, αφού ο ήχος του κοινωνικού είναι πλ α' , οπότε και η βάση του ήχου είναι επόμενο να αποτελεί το δομικό φθόγγο που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη συχνότητα.

Η αμέσως επόμενη πιο συχνή νότα δίχως γέμισμα είναι ο sol, ο Δι, ο οποίος υπάρχει στην αναγωγική ανάλυση του συγκεκριμένου κοινωνικού 34 φορές. Ο ήχος συνεργάζεται με την τριφωνία του.

Ο la (Κε) είναι η τρίτη σε συχνότητα νότα. Υπάρχει 13 φορές στη συγκεκριμένη αναγωγική ανάλυση. Πρόκειται για τις φορές που ο ήχος αγγίζει την τετραφωνία του.

### **β. Δευτερεύοντες φθόγγοι**

Ο sol (Δι) είναι ο κατεξοχήν δευτερεύον φθόγγος (νότα δίχως γέμισμα). Τον συναντούμε 48 φορές.

Ο la (Κε) είναι ο δεύτερος σε συχνότητα δευτερεύον φθόγγος. Στην παρακάτω αναγωγική ανάλυση υπάρχει 23 φορές.

## **12. Διευκρινίσεις συμβόλων**

Ο οπλισμός αντικατοπτρίζει τα διαστήματα που σημειώνονται στο κανόνιο του πλ. α' ήχου, στο Θεωρητικό του Χρυσάνθου (Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, σ. 146). Φυσικά στην πράξη υπάρχουν και άλλες έλξεις, που όμως δεν είναι δυνατόν να σημειωθούν όλες σε ένα πεντάγραμμο, όπως π. χ. ότι στην κατάβαση του πλ. α' , τόσο ο γα, όσο και ο βου είναι χαμηλότεροι απ' ό,τι στην ανάβαση.

Ο οπλισμός αποτελεί την πιστή μεταφορά της θεωρίας στα σηματοδρόμια της ευρωπαϊκής μουσικής –δεν αποτελεί αποτύπωση της ζώσας ερμηνείας. Ο μεταγραμματισμός είναι ένας συμβατικός τρόπος αποτύπωσης των σηματοδρόμων στο πεντάγραμμο –αυτό δε σημαίνει ότι μπορούμε να ψάλλουμε απ’ το πεντάγραμμο. Μπορούμε απλώς να συγκρίνουμε τις αναλύσεις.

Σε ό,τι αφορά τις μαρτυρίες των καταλήξεων, ο στρόγγυλος κύκλος σημαίνει ότι η κατάληξη είναι ατελής (αντιστοιχεί σε κόμμα), ενώ το ορθογώνιο περίγραμμα ότι η κατάληξη είναι εντελής (άνω τελεία). Η μία τελική κατάληξη στο τέλος του μουσικού κειμένου (τελεία και παύλα) έχει σημειωθεί επίσης με ορθογώνιο περίγραμμα, σε κόκκινο χρώμα.

Σχετικά με την αναγωγική ανάλυση, οι κενές νότες, δίχως γέμισμα δείχνουν τους δομικούς φθόγγους ενός μέτρου, τους φθόγγους με πρωταρχική σημασία, ενώ οι νότες δίχως γέμισμα δείχνουν τις δευτερεύουσας σημασίας νότες. Όταν μεταξύ των νοτών υπάρχει διάστημα μεγαλύτερο της δευτέρας, αυτό υποδεικνύεται με μια συνεχή γραμμή που τις ενώνει.

### **13. Το κυρίως σώμα της εργασίας.**

Το πρώτο πεντάγραμμο έχει μικροσυντακτική ανάλυση της όψιμης μεσοβυζαντινής σημειογραφίας του χειρογράφου αρ. Λάμπρου 205 78 132, φ.695 r, που υπάρχει ακριβώς από πάνω.

Στο δεύτερο πεντάγραμμο έχουμε μεταγραμματισμό, τη μεταφορά της εξήγησης του Χουρμουζίου (νεοβυζαντινή σημειογραφία) στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο. Ακριβώς από πάνω σημειώνονται με γράμματα της λατινικής αλφαβήτου οι φράσεις –και όχι οι θέσεις– στις οποίες έχουμε χωρίσει το κείμενο. Πρόκειται για τη μεσοσυντακτική ανάλυση.

### **Επισημάνσεις**

#### **14. Ποικίλματα, βηματικότητα,**

Με την πρώτη ανάγνωση της συγκεκριμένης σύνθεσης ο μελετητής συνειδητοποιεί ότι η μελωδία κινείται με μικρές, βηματικές ως επί το πλείστον κινήσεις, χωρίς μεγάλα διαστήματα που συναντούμε συνήθως στην ευρωπαϊκή

μουσική. Η επιλογή αυτή αντικατοπτρίζει την αέναη κίνηση όλης της Δημιουργίας, το χορό των αγγέλων –αυτό ακριβώς εκφράζουν και τα ποικίλματα<sup>53</sup>.

Σύμφωνα με τον Γρηγόριο Στάθη, η εκτέλεση ποικιλμάτων (αντικένωμα, λύγισμα), προσδίδουν την αίσθηση της ροής<sup>54</sup>.

Η βηματικότητα δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από τη συνολικότερη πρόταση της ορθόδοξης πνευματικότητας για αφαίρεση, επιλογή του ουσιώδους και ταπεινού, μάζεμα του νοός και των αισθήσεων που οδηγεί στην προσευχή. Μεγάλα τινάγματα και διαστήματα θα οδηγούσαν στο ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα. Τα μικρά διαστήματα συνεπικουρούν στη διάθεση για ησυχασμό, εσωτερική γαλήνη και στροφή του νοός στο Θεό.

Φυσικά υπάρχουν και μεγαλύτερα διαστήματα, αλλά όχι σε τόση μεγάλη συχνότητα όπως στις συνθέσεις της ευρωπαϊκής μουσικής. Επίσης, το ήθος δεν είναι πάντα συστατικό –στα απολυτίκια π.χ. είναι διασταλτικό, πανηγυρικό. Σε ό,τι αφορά τις συνθέσεις της Παπαδικής πάντως (χερουβικά, κοινωνικά κ.α), το ήθος είναι συστατικό, προσευχητικό, κατανυκτικό.

---

<sup>53</sup> Μαρία Αλεξάνδρου, ώρες γραφείου 6.4.2013.

<sup>54</sup> Πρόβα Ι. Λιάκου, Απρίλιος 2013. Γι' αυτήν την πληροφορία ευχαριστούμε την κ. Αλεξάνδρου.

Στη σελίδα 7, μολονότι στη μεσοβυζαντινή γραφή το σχήμα είναι ακριβώς το ίδιο, επαναλαμβανόμενο, στη γραφή της Νέας Μεθόδου το πρώτο κώλον διαφοροποιείται. Αυτό συμβαίνει για λόγους ποικιλίας, για να μην πλήττει ο υποψιασμένος ακροατής. Με μια πολύ λεπτεπίλεπτη και διακριτική παραλλαγή της αρχικής σύνθεσης, διατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον του.

7 μυσεπορικτοριωύ γαίμα καταφθικός παλιλαγία με τροφηρίματα (επαναληπτικές δόσεις βασιός)

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff contains blue notes and a blue bracket. The middle staff contains blue notes, a blue bracket, and a blue circle with the number 32. The bottom staff contains red notes and red brackets. The notation is divided into three sections by vertical dashed lines.

Στις σελίδες 23α και 23β , ενώ στο χειρόγραφο υπάρχει μια ευδιάκριτη κατωφερής παλλιλογία, στην εξήγηση αυτό δεν φαίνεται να υπάρχει πουθενά. Αυτό συμβαίνει γιατί η εξήγηση εξαρτάται από τη θέση, τον ήχο και το σημείο μέσα στο οποίο εμφανίζεται μέσα στο κώλον, από τη συγκεκριμένη μελωδική βαθμίδα.

23α

κατωφερής παλλιλογία

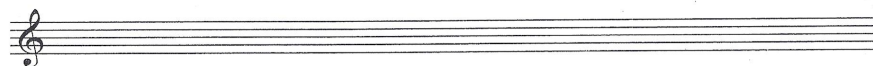
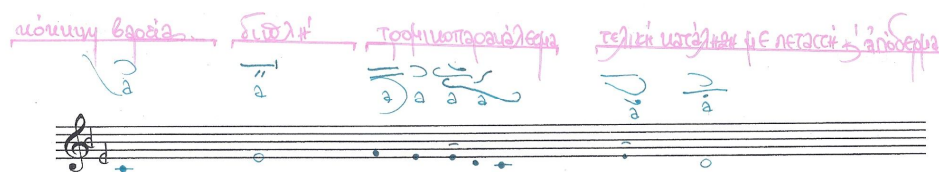
αρχή

βαρεία & αρχή

28

συνέχεια παλαιότητας  
 βαρεία & Γλυκύτητα, απόδρα

Στη σελίδα 31 έχουμε μια σειρά από θέσεις, οι οποίες βρίσκονται στο χειρόγραφο, αλλά δεν τις συναντούμε στην εξήγηση του Χουρμουζίου. Ο εξηγητής επέλεξε να ολοκληρώσει την εξήγηση νωρίτερα, γεγονός που συμβαίνει σπάνια. Αυτό οφείλεται στην ελευθερία του εξηγητή: αν θεωρήσει ότι το κομμάτι μακρυγορεί ή ότι η ακριβής εξήγηση δεν επιφέρει ένα άρτιο αποτέλεσμα, επιλέγει να μην εξηγήσει ορισμένες θέσεις.



Η εξήγηση είναι τέχνη –όχι τεχνική, σύμφωνα με το Γ. Στάθη. Η σύντμηση, ο καλλωπισμός, η εξήγηση είναι εργαλεία για τα παλιά κομμάτια στα χέρια του εξηγητή<sup>55</sup>.

Η διαδικασία της εξήγησης δεν είναι αυθαίρετη. Είναι ο παραδοσιακός τρόπος ανάγνωσης της παλαιάς γραφής.

Ένας άλλος λόγος για τον οποίο ενδέχεται να μη μετέγραψε τις τελευταίες θέσεις ο Χουρμούζιος, είναι να είχε μπροστά του άλλο χειρόγραφο από αυτό της παρούσας εργασίας. Στην πραγματικότητα, δε γνωρίζουμε πάνω σε τι πρότυπο εργάστηκε.

### 15. Χρωματικότητα στον Μπερεκέτη

Παρατηρούμε στο συγκεκριμένο κοινωνικό ότι σε μια σύνθεση τεσσάρων σελίδων χρησιμοποιείται το σκληρό χρώμα μόλις μία φορά -για οκτώ γραμμές φυσικά, αλλά μόνο σε ένα σημείο (σελ. 21α -23β στις παρτιτούρες). Αυτό συμβαίνει

<sup>55</sup> Αχ. Χαλδαιάκη, Εισήγηση στο Hermen της Ολλανδίας, 2008.

<sup>56</sup> Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, σ. 184.

[illegible]

[illegible][illegible]

συνέχεια παλαιότητας

βαρεία 4' σύντομα 3ηόσφια








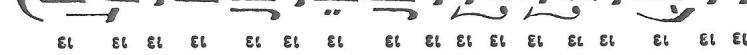
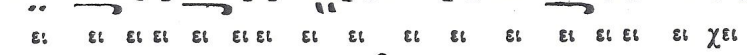




γ

4φ

Το ίδιο παρατηρούμε και σε άλλους συνθέτες, όπως ο Πέτρος Λαμπαδάριος, στο κοινωνικό του σε πλ. α', όπου σε ολόκληρο το κοινωνικό δε μεταχειρίζεται καθόλου σκληρό χρώμα<sup>57</sup>, και στον Ιωάννη Πρωτοψάλτη, όπου το σκληρό χρώμα εισάγεται μόνο σε μία γραμμή, στο σημείο «εκ των ουρανών<sup>58</sup>».

<sup>57</sup> Ταμείο Ανθολογίας, σ. 398.

<sup>58</sup> Ιωάννου Πρωτοψάλτου στη Μουσική Συλλογή, τόμ. γ', σ. 311

  
 ω ω ω ω ω ω ω<sup>Α</sup> α χ κε ε ε κε ε ε κε  
  
 ρα α α α κε ε κε ρα κε ε κε ρα κε  
  
 ρα κε κε κε ρα κε κε ρα ρα ρε ε κε ρα α α  
  
 κε ρα κε ρα α ρα α α κε ε ε<sup>Α</sup> χ Αλ λη λου ι  
  
 ι α α α α α α α α α α Ηχος λ<sup>Α</sup> Α'. Πα.  
  
**Α**ι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι  
  
 αι αι νει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει  
  
 ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει  
  
 ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει χει  
  
 ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει  
  
 ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει χει ει ει  
  
 ει ει ει ει ει αι νει ει ει τε ε ε ε ε  
  
 ε ε ε π το ο ο ο ο ο ο ο ον Κυ υ υ





[illegible][illegible]

$\frac{2}{\alpha_1} \frac{\sigma_r}{\alpha_1} \frac{\sqrt{z}}{\alpha_1} \frac{\sqrt{z}}{\alpha_1} \frac{\pi}{\alpha_1} \frac{\pi}{9}$

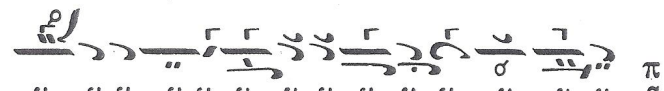
$\frac{0}{1} \quad \frac{1}{1} \quad \frac{1}{1} \quad \frac{1}{1} \quad \frac{1}{1}$

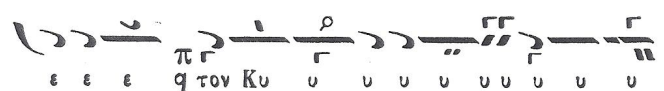
$\frac{1}{13} \quad \frac{2}{13} \quad \frac{3}{13} \quad \frac{4}{13} \quad \frac{5}{13} \quad \frac{6}{13} \quad \frac{7}{13} \quad \frac{8}{13}$


[illegible]


١٣ ١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

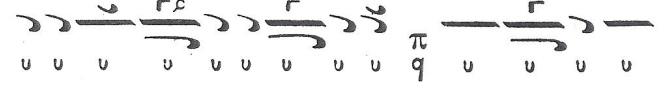
$\frac{7}{8} \rightarrow \frac{9}{10}, \frac{6}{7} \rightarrow \frac{8}{9}, -\frac{5}{6}, -\frac{4}{5}, -$

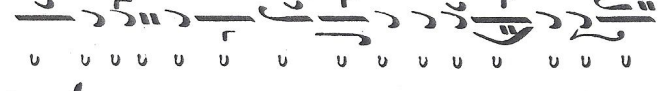
  
 εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ π  
 εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ τ ε

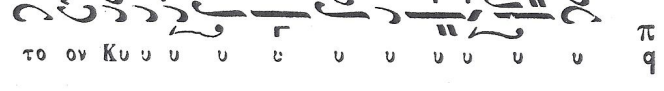
  
 ε ε ε π τον Κυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ


  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

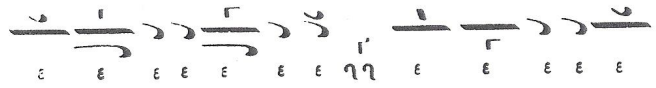
  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

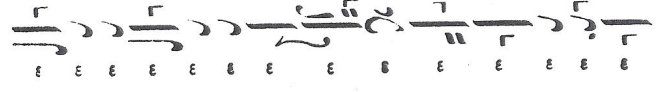
  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

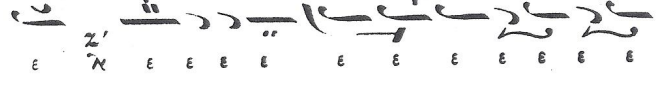
  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ


  
 το ον Κυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ π  
 υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι το ο ον κυ

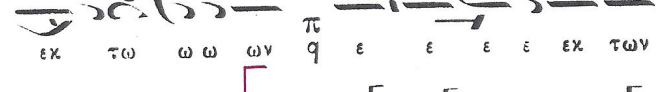
  
 υ υ υ υ υ υ ρι ο ο ο ον π ε ε ε

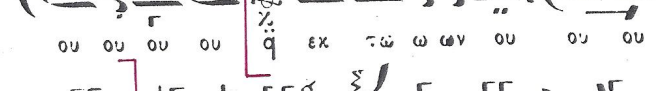
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

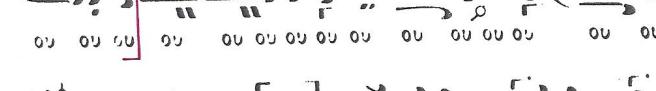
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

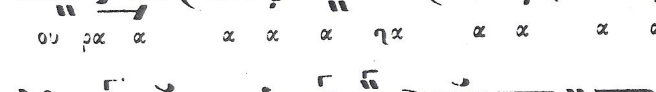
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

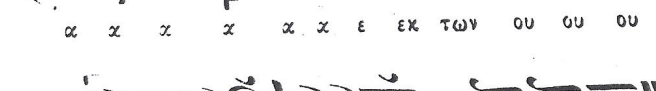
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

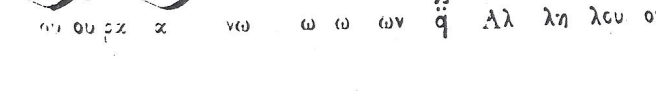
  
 εκ τω ω ω ων π ε ε ε ε εκ των

  
 ου ου ου ου ου εκ τω ω ων ου ου ου

  
 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

  
 ου ρα α α α α α ηα α α α α

  
 α α α α α α ε εκ των ου ου ου

  
 ου ου ρα α νω ω ω ων η Αλ λη λου ου

## 16. Θέσεις εξωτερικής μουσικής στο συγκεκριμένο κοινωνικό

Το συγκεκριμένο ερώτημα προκύπτει εύλογα, αφού ο Μπερεκέτης θεωρείται συνθέτης που εισήγαγε εξωτερικές θέσεις στην εκκλησιαστική μουσική, όπως αναφέρθηκε παραπάνω αναλυτικότερα. Η μελέτη του συγκεκριμένου κομματιού από τον κ. Σωκράτη Σινόπουλο, γνωστό μουσικό και μουσικολόγο, τον οδήγησε στο συμπέρασμα ότι δεν εντόπισε κάποιες θέσεις που θα μπορούσε ν' αναγνωρίσει ως θέσεις εξωτερικής μουσικής. Μια τέτοια διερεύνηση σε βάθος απαιτεί συγκριτική μελέτη μέσα από τα χειρόγραφα έργων του Μπερεκέτη σε σχέση με σύγχρονους αλλά και προγενέστερους συνθέτες τόσο της εκκλησιαστικής, όσο και της κοσμικής μουσικής, για να μπορέσει να διασαφηνιστεί πότε εισήχθησαν νέες θέσεις που με την πάροδο του χρόνου άρχισαν να γίνονται αντιληπτές ως κλασικές. Ευχόμαστε να υπάρξει ενδιαφέρον από κάποιον ερευνητή –κάποια ερευνήτρια για τη συγκεκριμένη μελέτη.

## 17. Καλοφωνία

Το κοινωνικό είχε μια ιδιόρρυθμη εξέλιξη. Έπαψε να στιχολογείται ο ψαλμός και έμεινε μόνο ο κοινωνικός στίχος, που μετετράπη σε αργό μουσικό μάθημα κατά τις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής.<sup>59</sup> Πρόκειται για την εποχή της Καλοφωνίας. Μελισματικά μέλη απαντώνται ήδη πριν από την εποχή της Καλοφωνίας (κατάλυση της Φραγκοκρατίας στην Κωνσταντινούπολη – α' ήμισυ 14<sup>ου</sup> αι.<sup>60</sup>) Τότε το «Ψαλτικόν» (μουσικό εγχειρίδιο που περιλάμβανε σολιστικά μέλη) και το «Ασματικόν» (μουσικό εγχειρίδιο με χορωδιακά μέλη) συναποτελούν το καλοφωνικό ρεπερτόριο, την Παπαδική<sup>61</sup>. Στο Ασματικό υπάρχουν οι παλαιότερα σωζόμενες εκδοχές των ύμνων της Θ. Κοινωνίας (για τον ελληνόφωνο κόσμο –για τους Σλάβους, στο Κοντακάριο του 12<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αι)<sup>62</sup>.

Στην πρώτη περίοδο, αυτή του Ασματικού, πραγματοποιούνται οι πρώτες απόπειρες για να εισέλθουν στην οκτώηχο πρωτόγονες, δομικά συλλαβικές συλλαβές, ψαλμικοί τόνοι που απέδιδε το ποίμνιο, μια μουσική ανάπτυξη που υπηρετούσε καθαρά τις απαιτήσεις μιας εξελισσόμενης λειτουργικής διάταξης. Η γραπτή

<sup>59</sup> Ι. Φουντούλη, *Λειτουργικά*, σ.244.

<sup>60</sup> Γρ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, σ.15.

<sup>61</sup> Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα*, σ.

<sup>62</sup> D. E. Conomos, *The late*, σ. 54.

παράδοση ξεκινά τον 12<sup>ο</sup> αι., αλλά αντανακλά παλαιότερες πρακτικές. Είναι πολύ μεταγενέστερη της αλλαγής από την ψαλτική του ποιμνίου στη χορωδιακή ψαλτική, καθώς η τεχνοτροπία των συνθέσεων της Ευχαριστίας που συναντούμε στα γραπτά κείμενα είναι ήδη μελισματική. Παρόλο που βρίσκονται σε ένα πρώιμο στάδιο μελισματικότητας, οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται από εκλεπτυσμένη ισορροπία, ανεπαίσθητες αλληλεπιδράσεις τονικών σχημάτων, μελωδικό συντηρητισμό (ιδιαίτερα στις καταλήξεις) και ένα ισοδύναμο της φόρμας. Η παράδοση αυτή επιβιώνει μέχρι το 14<sup>ο</sup> και το 15<sup>ο</sup> αι., καθώς η νέα Ακολουθία παρουσιάζει ένα συνδυασμό φαινομενικά παραδοσιακών και δομικά νέων μουσικών στοιχείων. Ουσιαστικά, τα έργα αυτά είναι εκφάνσεις μιας νεότερης τεχνοτροπίας σύνθεσης, στην καλοφωνική, η οποία σταδιακά έσπαγε τμηματικά τη δομή των περιορισμένων ψαλμών του Ασματος<sup>63</sup>.

Στην περίοδο του Ησυχασμού (ιδ' αι.) η Καλοφωνία –η ασματική πράξη κατά τη διάρκεια των νυχθήμερων ακολουθιών, με τον δομέστικο να ηγείται και να καλοφωνίζει («ηγίζοντα ή καλοφωνίζοντα») και τον «μονοφωνάρη» ή «καλοφωνάρη» να εναλλάσσεται με το χορό των ψαλτών και των βαστακτών σε ορισμένα μέλη εξέχοντος ενδιαφέροντος<sup>64</sup> – φτάνει στο αποκορύφωμά της<sup>65</sup>. Η καλοφωνία εξελίχτηκε στην υψηλότερη μορφή της μελοποιίας σε ό,τι αφορά την τέχνη και το μελισματικό χαρακτήρα ή ύφος. Συνέβαλε στην αυτονομία της Ψαλτικής ως τέχνης, στην ανάπτυξη και επίδειξη του προσωπικού ύφους κάθε μελουργού στις συνθέσεις του και στη δημιουργία ενός εντυπωσιακά μεγάλου αριθμού καλοφωνικών συνθέσεων, τα λεγόμενα «μαθήματα», που βρίσκονται στην Παπαδική και το Μαθηματάριο. Η νέα αυτή επιτήδευση στο βυζαντινό μέλος, η καλοφωνία, άσκησε από τότε επιρροή σε όλα σχεδόν τα είδη μελοποιίας. Η ψαλτική αναπτύχθηκε σε τέχνη αυτή καθεαυτή, επέβαλε την ορολογία της και ανέδειξε τους μεγάλους συνθέτες της<sup>66</sup>.

## 18. Μελουργοί της Καλοφωνίας

Οι πιο γνωστοί μελουργοί και θεωρητικοί της εποχής είναι: τέλη 13<sup>ου</sup> -α' μισό 14<sup>ου</sup> αι.: η τετρανδρία των: Νικηφόρου Ηθικού, Ιωάννου Γλυκέως, Αγ. Ιωάννου Κουκουζέλη, Ξένου Κορώνη. Β' μισό 14<sup>ου</sup> αι.: Ιωάννης Κλαδάς, Λαμπαδάριος. 15<sup>ος</sup>

<sup>63</sup> D. E. Conomos, *The late*, σ. xii, xiii.

<sup>64</sup> Γρ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί*, σ. 15.

<sup>65</sup> E. Wellesz, *A history of Byzantine music and hymnography*, σ. Vi.

<sup>66</sup> Γρ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί*, σ. 16.

αι.: Ιωάννης Λάσκαρης (θεωρητικός), Γρ. Μπούνης Αλυάτης (τελευταίος πρωτοψάλτης της ΜΧΕ), Μανουήλ Γαζής (πολυφωνία), Γαβριήλ ιερομόναχος (θεωρητικός), Μανουήλ Χρυσάφης ο παλαιός (μελουργός και θεωρητικός), Ιω. Πλουσιαδηνός (θεωρητικός).

Η τετρανδρία παρουσιάζει ένα κοινό χαρακτηριστικό: προσυπογράφουν όλοι το νέο στυλιστικό ρεύμα της Παλαιολόγειας αναγέννησης που χαρακτηρίζεται από μουσικές συνθέσεις όπου κυριαρχεί το καλοφωνικό μουσικό ιδίωμα. Λέγοντας καλοφωνική ψαλμωδία εννοούμε περίτεχνα είδη μουσικής σύνθεσης που χαρακτηρίζουν τους βυζαντινούς ύμνους των χειρογράφων μετά το 14<sup>ο</sup> αι. Έχουν ελεύθερη δομή, περίτεχνες μελωδίες και συχνά ακολουθούνται από τα άσημα τερετίσματα<sup>67</sup>.

### **19. 13<sup>ος</sup> αι. : 60 μελωδίες για το Κοινωνικό**

Το 13<sup>ο</sup> αιώνα συναντούμε ένα ρεπερτόριο 60 μελωδιών για το Κοινωνικό, ενώ για το Χερουβικό και το Τρισάγιο μόλις το 14<sup>ο</sup> και το 15<sup>ο</sup> αι. βρίσκουμε στις ανθολογίες πολλές διαφορετικές εκδοχές τους. Αυτό οφείλεται ακριβώς στο ότι το Κοινωνικό ψάλλεται κατά την προετοιμασία του Ποτηρίου και κατά τη διάρκεια της Θ. Μετάληψης. Σε Ιερατικά και Αρχιερατικά Συλλείτουργα οι συγκεκριμένες πράξεις μπορούν να γίνουν πολύ λεπτομερείς και πολύπλοκες. Γι' αυτό είναι απαραίτητη η χρήση μακροσκελών μελωδιών, ώστε να καταστεί δυνατή η ολοκλήρωσή τους. Αυτός είναι και ο βασικότερος λόγος για τον οποίο οι βυζαντινοί συνθέτες έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στο Κοινωνικό. Από τις παλαιότερες (τέλη 13<sup>ου</sup> αι.) μουσικές συνθέσεις κοινωνικών θεωρούνται το «Γεύσασθε και ίδετε» (ψαλμ. 33<sup>ος</sup>) της Προηγιασμένης και το κοινωνικό της Κυριακής «Αινείτε τον Κύριον» (ψαλμ. 148)<sup>68</sup>.

### **20. Δομή**

Τα κοινωνικά των μεγάλων δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών μελοποιήθηκαν πολύ νωρίς σε σειρές των οκτώ ήχων. Η εισαγωγική μελωδία με την υπόσταση της μουσικής θέσης της Παρακλητικής είναι σχεδόν όμοια ως προς τα σημαδόφωνα σε όλους τους ήχους, αλλά με διαφορετικά μουσικά διαστήματα και σύμφωνα με τα γένη των ήχων<sup>69</sup>. Να σημειωθεί εδώ ότι σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά των καθημερινών του Π. Μπερεκέτου, συνάντησα τη συγκεκριμένη θέση ως έναρξη

<sup>67</sup> Δ. Ε. Οικονόμου, *Η διατριβή του Μανουήλ Χρυσάφη του Λαμπαδαρίου*, σ.13.

<sup>68</sup> Σ. Αντωνίου, *Μορφολογία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σ.210.

<sup>69</sup> Σ. Αντωνίου, *Μορφολογία*, σ.211.

της σύνθεσης στο «Αινείτε» του πλ. Α' (όπου η γραμμή είναι λίγο περισσότερο αναλυμένη) και το μεγαλύτερο τμήμα της μελωδικής γραμμής στην οποία αναλύεται η συγκεκριμένη θέση στο «Αινείτε» του Βαρέως. Ο Π. Μπερεκέτης, ως εξωπατριαρχικός ψάλτης, διαφοροποιήθηκε στη συνθετική του τεχνοτροπία από προκατόχους και συγχρόνους του, εισάγοντας θέσεις της εξωτερικής μουσικής.

Τα Κοινωνικά διακρίνονται σε μεγάλα πανηγυρικά και μικρά για τις καθημερινές θ. Λειτουργίες. Στα μεγάλα κοινωνικά πριν από το *αλληλούια* υπάρχουν παρεμβολές εκτενών ή μικρών κρατημάτων «για φανέρωση της ανεκλάλητης χαράς». Υπάρχουν μέλη που ψάλλονται από το χορό και θέσεις καθαρά μονοφωνάριες σε βασικές λέξεις, οι οποίες χρειάζονται περισσότερη έμφαση, όπως Κύριος, Χριστός, έσται, όνομα, λειτουργούς κ.α.

Τα κοινωνικά, όπως και τα άλλα αργά παπαδικά μαθήματα, ερμηνεύονται με όμοιους και κοινούς τρόπους σε ό,τι αφορά το ρυθμό και τη χειρονομία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το χφ. Ξηροποτάμου 317, στο οποίο ο μελωδός επεξηγεί ότι «Ο πλ. Α' και ο πλ. Β' πολλήν έχουσι την οικειότητα από κτύπου»<sup>70</sup>. Το κοινωνικό της Κυριακής «Αινείτε τον Κύριον εκ των ουρανών» μελοποιήθηκε από τον Π. Μπερεκέτη με τους ίδιους χαρακτήρες για να ψάλλεται στους οκτώ ήχους «κατά βάσιν, όπου ήθελε αρχήση» (sic). Η συγκεκριμένη σύνθεση καταδεικνύει ότι υπάρχουν θέσεις κοινές για όλους τους ήχους –αυτό που αλλάζει είναι τα διαστήματα.

Η δομή των κοινωνικών αποκτά σταθερή μορφή μετά το 17<sup>ο</sup> αι., με τους μελοποιούς Χρυσάφη το νέο, Γερμανό Νέων Πατρών, Μπαλάσιο ιερέα κ.α. Η μεταχείριση του μελικού υλικού που αποδίδει το ποιητικό κείμενο είναι διττή: στο πρώτο μέρος, στον ψαλμικό στίχο, το περιγραφικό μέλος είναι σύντομο γίνεται ερμηνεία των λέξεων. Όταν η λέξη το απαιτεί και πρέπει ν' αποδοθεί μια βαθύτερη έννοια, χρησιμοποιούνται μεγάλα μελικά σχήματα, έχουμε κατωφερείς και ανωφερείς παλλιλογίες (αλυσίδες), κλιμακωτές αναβάσεις με μελικά τόξα άλλοτε μικρής και άλλοτε μεγάλης έκτασης. Επιλεγμένες φράσεις με χαρακτηριστικές θέσεις του ήχου αποδίδονται με μελωδικές ανατάσεις και εξάρσεις. Στο δεύτερο μέρος αναπτύσσεται το «αλληλούια»: το μέλος πλατύνεται με μελίσματα και νενανισμούς. (Βλ. Παράρτημα). Όταν ο συνθέτης έχει μεταχειριστεί όλες τις ιδιότητες του ήχου, καταφεύγει στη χρήση φθορών.

---

<sup>70</sup> Σ Στ. Αντωνίου, *Μορφολογία*, σ.211

Μετά τη Νέα Μέθοδο των Τριών Διδασκάλων (1814-1815) το Κοινωνικό επικεντρώνει και πάλι το ενδιαφέρον των συνθετών. Οι νέοι μελοποιοί είναι κοινωνοί διαφόρων παραδόσεων, όπως της σερβικής της αραβικής, της ρωσικής. Εισάγουν και αναπτύσσουν νέες μελωδικές θέσεις. Η συγγραφή των μελών πραγματοποιείται σχεδόν αποκλειστικά στη νέα παρασημαντική –ελάχιστα γράφονται στην παλαιά συνοπτική σημειογραφία. Μετά το 1820, οπότε και ξεκίνησε η μουσική τυπογραφία, οι εκδόσεις επαναλαμβάνονται και οι χειρόγραφοι μουσικοί κώδικες μπαίνουν σε δεύτερη θέση. Στη θεία λατρεία διατηρούνται όσες από τις παλιές συνθέσεις είχαν ήδη επιβληθεί. Αυτές εξηγούνται τώρα στη νέα σημειογραφία<sup>71</sup>.

## 21. Μορφολογία των κοινωνικών

Ως προς το κείμενό τους, τα κοινωνικά ανήκουν στην κατηγορία των ψαλμικών μαθημάτων, τα οποία κυρίως βρίσκονται στην Παπαδική. Εδώ συγκαταλέγονται και τα κοινωνικά των οποίων το περιεχόμενο δεν πηγάζει από την Παλαιά ή την Καινή Διαθήκη, αλλά αποτελούν πρωτοχριστιανικές υμνογραφικές συνθέσεις (Του δείπνου σου του μυστικού, Ποτήριο σωτηρίου, Εις πάσαν την γην, Σωτηρίαν ειργάσω κ.α). Τα μαθήματα των οποίων το κείμενο δεν είναι ψαλμικό, αλλά υμνογραφικό ανήκουν στην κατηγορία των καθεαυτο μαθημάτων της καλοφωνίας.

Ως προς τη δομή της θ. Λειτουργίας, τα κοινωνικά ανήκουν στην καλοφωνία της Θ. Λειτουργίας (μαζί με τα Δύναμις, Άγιος ο Θεός, Αλληλουιάρια, Χερουβικά, Καλοφωνικούς στίχους στο τέλος των Λειτουργιών). Στα *μαθήματα* συγκαταλέγονται τα *Κοντάκια* ή *οι Οίκοι*, *οι Ειρμοί* ή *τα τροπάρια των ωδών*, *τα στιχηρά ιδιόμελα*, *τα προσόμοια: στιχηρά και καθίσματα*, *τα εξαποστειλάρια*, *τα απολυτίκια*, *τα δοξαστικά των πολυελέων*, *οι νέες συνθέσεις σε ελεύθερους στίχους και οι φήμες – πολυχρονισμοί*<sup>72</sup>.

## 22. Πέτρος Γλυκός ο Μπερεκέτης

Έζησε γύρω στο 1768 μ.Χ<sup>73</sup>. Ωστόσο, ο ακριβής χρόνος δεν έχει καθοριστεί μέχρι σήμερα. Ένα αναμφισβήτητο αυτόγραφο του με χρονολογημένη πρώιμη δράση (1682) που επισημάνθηκε αποτελεί σπουδαίο τεκμήριο, τόσο επειδή εμπεριέχει πολλά σπουδαία μέλη, αλλά και επειδή τοποθετεί τη δράση του προς το τέλος του

<sup>71</sup> Σ. Αντωνίου, Μορφολογία, σ.212, 213.

<sup>72</sup> Γρ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί*, σ. 138-145.

<sup>73</sup> Γ. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σ 311.

17<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του επόμενου, αμέσως μετά το Γερμανό και το Μπαλάσιο. Δεν υπάρχουν μαρτυρίες για πιθανούς δεσμούς με τους προηγούμενους και το περισσότερο πιθανόν είναι να μην είχε σχέσεις με το άμεσο περιβάλλον της Μ. Εκκλησίας, αν και ο ίδιος ζούσε στην Κων/πολη. Το επώνυμό του προέρχεται απ' την τουρκική λέξη *μπερεκέτ* (αφθονία), την οποία χρησιμοποιούσε όταν τον ρωτούσαν οι μαθητές του αν έχει κι άλλους ειρμούς να διδάξει <sup>74</sup>. Υπήρξε σύγχρονος του Παναγιώτου Χαλάτζογλου και Ιωάννου Πρωτοψάλτου του Τραπεζουντίου. Συγκαταλέγεται ανάμεσα στους διαπρεπέστερους μελοποιούς και μουσικούς μετά την Άλωση. Διδάχτηκε τη μουσική πρώτα στην πατρίδα του, την Κωνσταντινούπολη και μετά στο Άγιο Όρος, μαζί με το Χαλάτζογλου, δίπλα στον ονομαστό δάσκαλο, Δαμιανό το Βατοπαιδινό. Υπήρξε πρώτος ψάλτης για πολύ καιρό στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στα Υψωμαθεία της Κωνσταντινούπολης. Μέλισε πολλά και διάφορα άσματα, διακρίθηκε στη μελοποίηση των Ειρμών, ξεπερνώντας σε αυτό όλους τους συγχρόνους του, γι' αυτό και οι Ειρμοί του ονομάστηκαν Καλοφωνικοί από τους μελωδούς, εξαιτίας της απaráμιλλης γλυκύτητάς τους. Ο Μπερεκέτης ονομάστηκε *πατέρας των Καλοφωνικών Ειρμών*. Μέλισε το δίχορο «Θεοτόκε Παρθένε» με κράτημα που το συνοδεύει, πολυελέους, οκτώ κατ' ήχον δοξολογίες με τα ανάλογα ασματικά, ασματικά έντεχνα, ένα πασαπνοάριο του όρθρου σε ήχο Δ', κοινωνικά της εβδομάδας κοινωνικά του ενιαυτού σε διάφορους ήχους, χερουβικά και τις καταβασίες της Κυριακής προ της Χριστού Γεννήσεως, δύο πολυελέους, τιμιωτέρες κατ' ήχον, ένα πολυχρονισμό στο Μ. Πέτρο της Ρωσίας, προκείμενα, θεοτοκία, πολλά μαθήματα, κρατήματα και ορισμένα άλλα. Ο Παπαδόπουλος αναφέρει ότι οι συνθέσεις του μεταγράφηκαν στη νέα μέθοδο από τους τρεις διδασκάλους και δημοσιεύτηκαν σε διάφορες Ανθολογίες. Στην πραγματικότητα μεταγράφηκαν από τους δύο μόνο: το Γρηγόριο και του Χουρμούζιο. Υπάρχουν πολλά ανέκδοτα έργα του Μπερεκέτη.

Διακρίθηκε ιδιαίτερα για τη μελοποίηση ενός καινούριου είδους, των καλοφωνικών ειρμών. Οι συνθέσεις του αποτέλεσαν τη βάση για να συνταχτεί προς το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> το Καλοφωνικό Ειρμολόγιο. Ο Χρυσάνθος επωνομάζει «Γλυκύ» το Μπερεκέτη. Αναφέρει στο θεωρητικό του (σ. XL, σημ. α): «Φαίνεται δε ότι και εμέλισεν ούτος περισσότερα από όλους τους μελωδούς, εκτός του Λακεδαίμονος Πέτρου».

---

<sup>74</sup> Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σ 311.

Ο Μπερεκέτης είχε μια σειρά από επωνυμίες, όλες αναφορικά με το αστείρευτο ταλέντο του στη μουσική. Μια προσεκτική ανάγνωση των επιγραφών των κωδίκων που περιέχουν τα «Άπαντά» του, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα: «Αρχή συν Θεώ αγίω απάντων των ποιημάτων του μουσικωτάτου κυρίου κυρ Πέτρου του Βυζαντίου και Ευτυχώς του Κωνσταντινοπολίτου, όστις τουρκιστί ονομάζεται Μπερεκέτης». Στα χειρόγραφα συναντούμε επίσης τους χαρακτηρισμούς: «γλυκύς», «νέος γλυκύς», «γλυκύτατος», «μελωδός», «μουσικότατος» κ.α.<sup>75</sup>. Ο Γρ. Στάθης θεωρεί ότι γεννήθηκε γύρω στο 1670. Τον χαρακτηρίζει ως τον τελευταίο μεγάλο μουσικό στην σειρά των παλαιών διδασκάλων και πατέρα των νέων μουσικών του 18<sup>ου</sup> αι. «Το έργο του ακριβώς φέρει τα χαρακτηριστικά αυτά. Διατηρεί την κλασικότητα των βυζαντινών αιώνων και περιέχει τας καταβολάς της εξελίξεως, μετά τινός διαφοροποιήσεως, της Βυζαντινής Μουσικής, υπό των νέων διδασκάλων του ΙΗ' αιώνος<sup>76</sup>».

Δείγμα της μεγάλης σημασίας την οποία απέδιδαν οι νέοι διδάσκαλοι στο έργο του Μπερεκέτη αποτελεί και το γεγονός ότι είναι ο μοναδικός συνθέτης του οποίου οι συνθέσεις συγκεντρώθηκαν από τους κωδικογράφους σε έναν τόμο, στα «Άπαντα». Οι δύο από τους τρεις διδασκάλους εγήγησαν τα «Άπαντα» στη Νέα Αναλυτική Μέθοδο: ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας. Μεμονωμένες συνθέσεις του εξηγήθηκαν και από αγιορείτες δασκάλους.

Σε αντίθεση με τους άλλους τρεις συνθέτες της τετρανδρίας, ο Μπερεκέτης άφησε συνθέσεις μόνο Παπαδικής. Δε μελοποίησε Αναστασιματάριο, Ειρμολόγιο ή Στιχηράριο <sup>77</sup>. Το έργο του μπορεί να λειτουργήσει ως εγχειρίδιο μελέτης για τη μουσική πραγματικότητα της εποχής του, αν λάβουμε υπ' όψιν ότι οι παπαδικές συνθέσεις επιτρέπουν στο συνθέτη να εκφραστεί πιο ελεύθερα στο παπαδικό γένος<sup>78</sup>. Ο Νικηφόρος Χίος, αρχιδιάκονος του θρόνου Αντιοχείας, γύρω στο 1810 στον ιδιόγραφο κώδικά του (Ξηροποτάμου 319 –σύμφωνα με το Μ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής, σ. 88, το χειρόγραφο είναι το υπ. Αριθμόν 318), αναφέρει: «*Πέτρος Γλυκύς, ο επίκλην Περκεκής, ο μεταδοτικός. Σύγχρονος τω*

<sup>75</sup> Μ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820*, σ. 89, υποσ. 142.

<sup>76</sup> Γρ. Στάθης, Φυλλάδα.

<sup>77</sup> Ωστόσο, το χφ της Μονής του Κύκκου αρ. 18, Στιχηράριο του ενιαυτού Χρυσάφου του Νέου, γραμμένο γύρω στα 1700, σημειώνει (φ 4r) ως αρχικό επίτιτλο: «Στιχηράριον συν Θεώ αγίω περιέχον άπαντα τα στιχηρά ιδιόμελα του όλου ενιαυτού ποιηθέντων παρά κυρ Χρυσάφου του νέου και πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, καλλωπισθέντων δε παρά του μουσικωτάτου κυρίου Πέτρου του Μπερεκέτη». Δυστυχώς, η τόσο ενδιαφέρουσα αυτή πληροφορία δεν έχει διασταυρωθεί, προς το παρόν, από αλλού.

<sup>78</sup> Μ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα*, σ. 37.

*Χαλάτζογλω και αντιφερόμενος εις το φθονερόν αυτού. Ούτος πρώτος εφεύρε την μέθοδον του συντάττειν σύμμεικτα...Σύμμεικτα νόει τα έσω με τα έξω ηνωμένα της μουσικής»<sup>79</sup>.*

Αυτό σημαίνει ότι δέχτηκε επιρροές από εξωτερικά ακούσματα. Το ίδιο μπορούμε να συνάγουμε και από τη φράση: «αι μελωδίαι του απομακρύνονται του κανονικού και ορθού εκκλησιαστικού ύφους μετά τουρκισμών και περσισμών μεμειγμέναι» (Ι. Δ. Τζέτζης, «Τα μουσικά χειρόγραφα της εν Άνδρω Μονής Ζωοδόχου Πηγής ή Αγίας», Παρνασσός 12, 1888, σελ. 144).

Είναι σημαντικό ν' αναφερθεί η αποτίμηση του Μ. Χατζηγιακουμή σε ό,τι αφορά το πρόσωπο του Π. Μπερεκέτη<sup>80</sup>: «Ο Πέτρος Μπερεκέτης (ακμή περ. 1680-1710/1715) κατέχει σήμερα κορυφαία θέση στην ιστορία της νεώτερης Εκκλησιαστικής μουσικής. Στην πραγματικότητα πρόκειται για το μεγαλύτερο (μαζί με τον Πέτρο Πελοποννήσιο) εκκλησιαστικό συνθέτη μετά την Άλωση. Η σημασία του δεν περιορίζεται μόνο στο μεγάλο όγκο της συνθετικής του παραγωγής (αποκλειστικά μέλη της Παπαδικής), αλλά κυρίως στο ριζοσπαστισμό και στην πρωτοτυπία του και, επιπλέον, στο βαθύτατα λαϊκό χαρακτήρα του έργου του. Είναι αξιοθαύμαστο πώς ο εκκλησιαστικός αυτός συνθέτης μπόρεσε να υπηρετήσει με τόση δύναμη, φαντασία και έμπνευση τη νεωτερικότητα σε όλα τα επίπεδα, απομονωμένος στο κλειστό περιβάλλον της οθωμανικής Κωνσταντινούπολης του τέλους του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα στα στενά όρια μιας τουρκόφωνης ελληνικής συνοικίας (όπως τα Υψωμαθεία των Καραμανλήδων της Καπαδοκίας) και, επιπλέον, έξω από τον επίσημο χώρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου και της αναδυόμενης (τότε) αστικής φαναριώτικης τάξης (ίσως όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση, και εξαιτίας αυτού του λόγου). Η παρατήρηση αφορά τόσο στην ουσία, όσο, επίσης, στην τεχνική και στη φόρμα του έργου του. Πρέπει να σημειωθεί ότι επινόησε και επέβαλε μια νέα ηδύφωνη ασματική παράδοση, η οποία κυριάρχησε σε ολόκληρο τον ορθόδοξο ελληνικό χώρο επί έναν και πλέον αιώνα. Η συμβολή του στην ανανέωση πολλών επιμέρους μουσικών ειδών υπήρξε εξίσου ριζοσπαστική και θεμελιώδης [...]».

Το έργο του Πέτρου Μπερεκέτη αποτελεί σημείο – τομή ανάμεσα στην εποχή της μουσικής του β' μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα και στη νέα περίοδο της μελοποιίας, μετά το 1756. «Διατηρεί την κλασικότητα των βυζαντινών αιώνων και περιέχει τις καταβολές της εξελίξεως, με κάποια διαφοροποίηση, της βυζαντινής μουσικής απ' τους νέους

---

<sup>79</sup> Φυλλάδα Γρ. Στάθη.

<sup>80</sup> Μ Χατζηγιακουμή, Οκτάηχα μέλη IV. 7&8, σς. 13-15.

διδασκάλους του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>81</sup>». Ο ίδιος, «Αποτελεί τον συνδετικόν κρίκον με μίαν νέαν μουσικήν εποχήν, της οποίας καθίσταται δημιουργός<sup>82</sup>».

Η τεχνοτροπία του στη σύνθεση χαρακτηρίζεται από παράδοση και νεωτερικότητα συγχρόνως. «Ο Μπερεκέτης μοιάζει να ‘μεταχειρίζεται’ εσκεμμένα αυτές τις δυο φαινομενικά αντιφατικές έννοιες, προκειμένου να υποδείξει πως είναι δυνατόν να οδηγήσουν σε αρμονική καλλιτεχνική δημιουργία<sup>83</sup>».

---

<sup>81</sup> Γρ. Στάθη, *Πέτρος Μπερεκέτης Β΄*, σ. 17.

<sup>82</sup> Χ. Καρακατσάνη, *Άπαντα Μπερεκέτου Α΄*, σ. 13.

















<sup>83</sup> Αχ. Χαλδαιάκη, *Βυζαντινομουσικολογικά*, σ. 403.

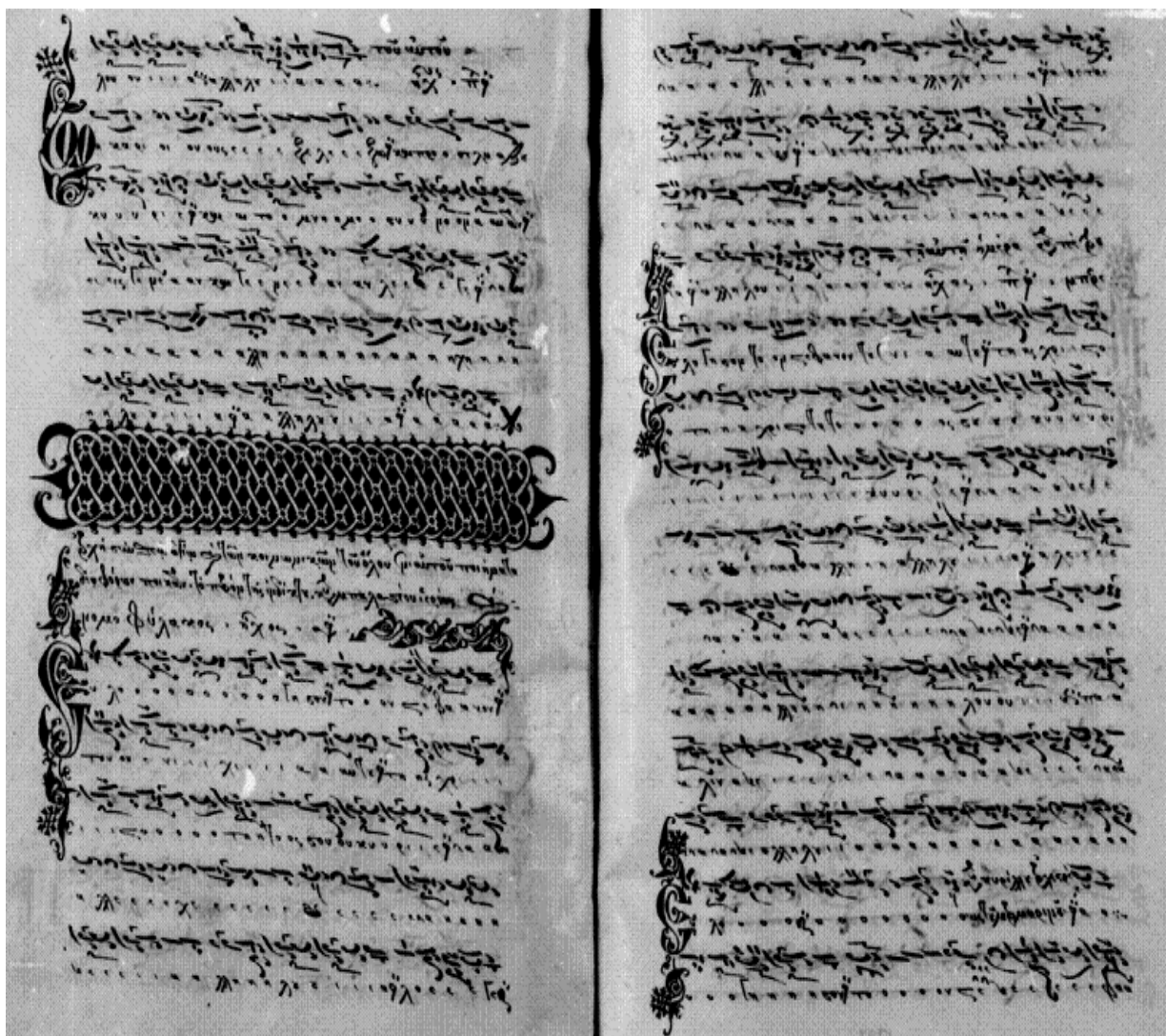
# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## Πίνακας Δομικής-Μετρικής--Τροπικής-Συντακτικής Ανάλυσης

Κοινωνικὸν Ἐὐλόγησον τὸν στέφανον". Ἦχος πλ. α'.  
Μελοποιήση: Πέτρος Μπερεκέτης  
Βυζαντινὴ Ποταμῆς, τόμ. γ', ἔκδ. Χ. Καρακατσάνη  
Αθήναι 1998, σσ. 776-785

[illegible]

		15	αααααα ιε εεεεεεεε ιεεεεεεεεεεεε	3	32	$\frac{A}{\pi} \delta^2 \quad \bar{a}^2$	$\frac{Z}{\pi}$			
		16	εεε βουου εεεεεεεε	3	18	$\frac{A}{\pi} \sigma$	$\frac{B}{\pi}$			
II		17	αααααααααααααα αλ ληλη ληληλη αλ ληη λουουουουου ουουουουουουουου η αλ λη ηη λουουουουου η αααα	11	70	$\frac{A}{\pi} \eta$		$\frac{\pi}{q}$		
		18	α Λεεεεεεεεεεε γεεεεεεε	3	27	$\frac{A}{\pi} \delta^2$	$\frac{A}{\pi} \delta^2$			
		19	αααααααααααααααα ιεεε εεεεεε	2	37	$\frac{A}{\pi} \eta$	$\frac{q}{\pi}$			
		20	αα ιεε αααα ιαα ιε ιαα ιαα ααα ιεε	9	32	$\frac{A}{\pi} \delta^2$		$\frac{A}{\pi} \delta^2$		
		21	αααααααααααααααααααα αλ ληληλη ληηηηηηηηη ιε ηηηη	6	54	$\frac{A}{\pi} \rightarrow$	$\frac{K}{\pi}$			
		22	ηηηηηηηηηηηηηηηηηηηη	1	22	$\frac{A}{\pi} \rightarrow$	$\frac{\pi}{\pi}$			
		23	ηηηηηηηη α αλ λη λουουουου ουουουουουουουου ιιιι αλ λη λουουουου ι αα	10	48	$\frac{A}{\pi} \rightarrow$	$\frac{\pi}{\pi}$			
		24	πααααααα ιαααααα χααααα ααα λιι ιν	5	38	$\frac{A}{\pi} \eta$		$\frac{\pi}{q}$		
		25	α ιεεεεεεεεεεεεεεεε	2	16	$\frac{A}{\pi} \eta$				
		26	ιαααααααααααααααααααα	1	17	$\frac{A}{\pi} \eta$				
		27	ιεεεεεεεεεεεεεεεεε	1	15	$\frac{A}{\pi} \eta$				
		28	ιαααααααααααααααααααα	6	20	$\frac{A}{\pi} \eta$		$\frac{\pi}{q}$		
			ια ιε ια ια ιεε							
		29	αλ λη λουουουουου ιιιιιιιιιι αα ιααααααααα ιααααααααα αααααααααααααααααααααα	7	38	$\frac{A}{\pi} \eta$				
		30	αααααααααααααααααααααα	1	35	$\frac{A}{\pi} \eta$		$\frac{\pi}{q}$		
			ΣΥΝΟΛΟΝ	114	863					



Το Κοινωνικό "Ευλόγησον τον στέφανον...", Χφ. Αγ. Παύλου, Αρ. Λάμπρου 205 78 132, φ 695r

# Απόπειρα στοιχειώδους μορφολογικής προσέγγισης ενός κοινωνικού

Κοινωνικὸν τῆς Δευτέρας, Πέτρου Μπερεκέτου.

Handwritten musical notation and Greek text. The notation includes various symbols, some in red ink, and the text is in Greek. The text is written in a stylized, handwritten font. The notation is written in a stylized, handwritten font. The text is written in a stylized, handwritten font.

ποι ω ω ω ω ω ω ω ω ω

ω ων του ου ου ου ου ους α α α α του ους

αγ γε ε ε ε ε ε ε ε ε ε λου ου

ου ηου ου ου ου ου ου ους α α α αυ του ου

πνε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ευ

μα α α α α α πνε ε ε ε ε ευ μα τα

α α α και αι αι αι αι αι αι αι αι αι

λαι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι

ηει ει ει ει ει του ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου λει του ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

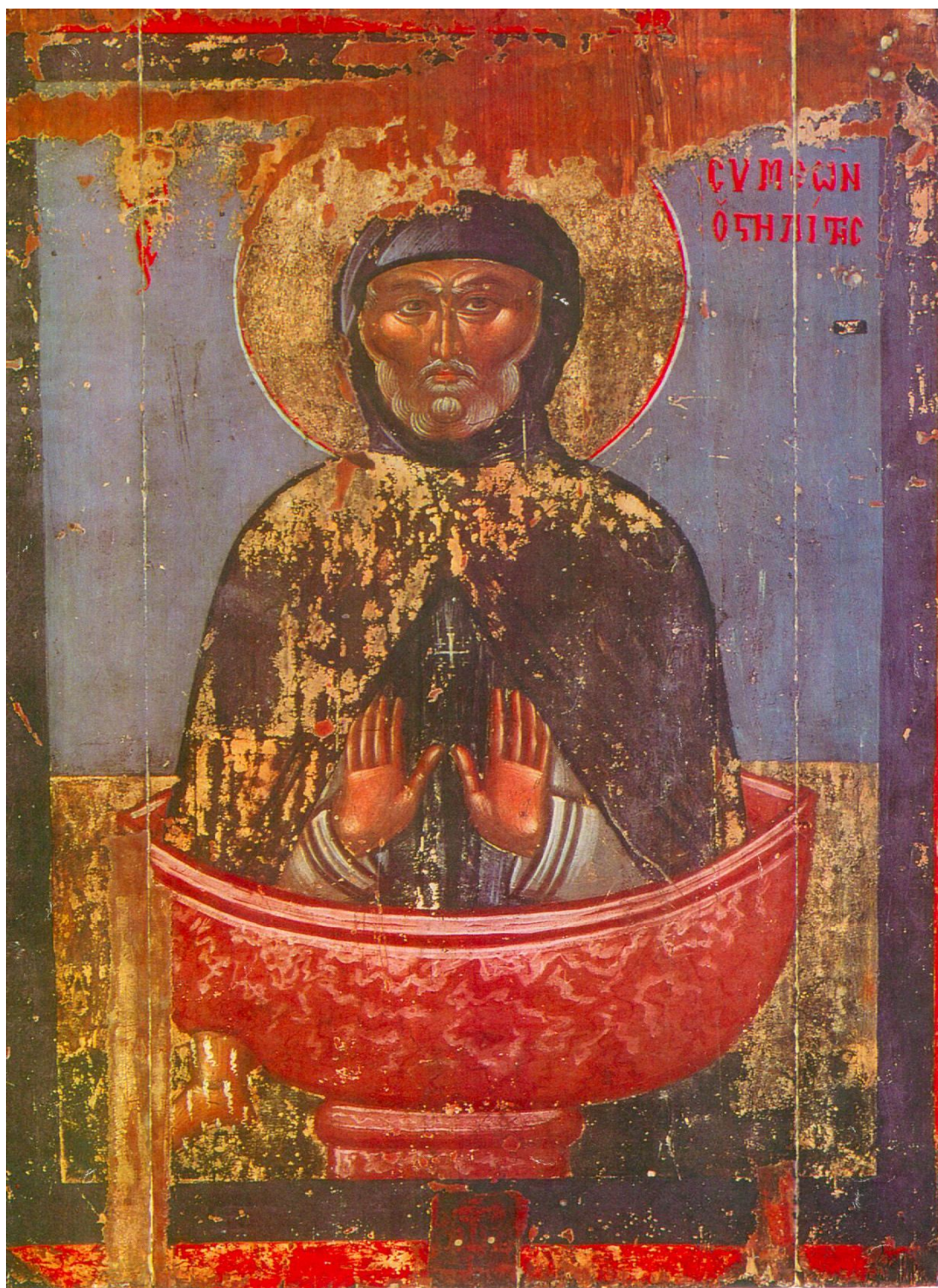
α' μέρος

μεγάλο μελωδίο σχήμα α'









3. Συμεών ο Στυλῖτης. Αμφιπρόσωπη φορητή εικόνα - 14ος αιώνας. Διαστάσεις 111 × 74 εκ.

## Πηγές και Βοηθήματα

### Μουσικά έργα

**Πέτρου Μπερεκέτου**, *Άπαντα, Βυζαντινή Ποταμής* έκδ. Καρακατσάνη Χαραλάμπους, τόμ. γ', Αθήναι 1998.

**Πρωγάκη Γεωργίου**, *Μουσική Συλλογή*, τόμ. γ', Κων/πολη 1910.

**Ταμείο Ανθολογίας**, έκδ. Θ. Φωκαέως, Κων/πολη 1869.

### Γενικά Βοηθήματα

**Alexandru M.**, *Έξηγήσεις και Μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, Θεσσαλονίκη 2010.

**Αναστασίου Γρηγορίου**, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Αθήνα 2005

**Αντωνίου Σπυρίδωνος**, *Μορφολογία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσ/νίκη 2008.

**Αποστολική Διακονία της Ελλάδος**, *Εγκόλπιον του Αναγνώστου*, Αθήνα 2000.

**Conomos E. Dimitri**, *The late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and music*, Dumbarton Oaks Research Library and Collectio, Washington D.C.

**Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια**.

**Μαντζαρίδη Γεωργίου**, *Χριστιανική Ηθική*, Θεσ/νίκη 1991.

**Παπαγιάννη Κων/ου**, *Σύστημα Τυπικού, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος*, Αθήνα 2006.

**Παπαδοπούλου Γεωργίου**, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 2002.

**Σμέμαν Αλεξάνδρου**, *Ευχαριστία*, Ακρίτας 1987.

**Στάθη Γρηγορίου**, *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, IBM Μελέται 2, Αθήνα 1978.

**Στάθη Γρηγορίου**, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα 1998.

**Φουντούλη Ιωάννου**, *Λειτουργική α'*, Θεσ/νίκη 2004.

**Χαλδαιάκη Αχιλλέα**, *Βυζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα 2010.

**Χατζηγιακουμή Μανόλη**, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820*, Αθήνα 1980.

**Wellesz Egon**, *A history of Byzantine music and hymnography*, Oxford 1961.